أحمد عبد المعطى حجازى

كلمة هادئة فى اشتباك عنيف!

أرجو أن تكون الفرصة ما زالت متاحة لكلمة هادئة فى الاشتباك العنيف القائم منذ أول الأسبوع الماضى بين الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة، وبين المثقفين المصريين الذين المتهم الطريقة التى عالج بها الوزير ما أثير حول منشورات «الهيئة العامة لقصور الثقافة»، وما قيل عن المشاهد الجنسية التى ظهرت فى بعض الروايات.

وكان الوزير قد علم أن بعض أعضاء مجلس الشعب المحسوبين على الاتجاهات الدينية المتطرفة قد تقدموا بطلب لمساءلة الوزير ورئيس الوزراء فى مجلس الشعب عما اعتبروه خدشًا للحياء؛ فى ثلاث روايات أصدرتها «الهيئة العامة لقصور الثقافة» فى الشهور الثلاثة الأخيرة، ويبدو أن الوزير قد وجد فى الروايات المذكورة ما يمكن أن يتسبب فى إحراجه، فطلب التحقيق مع المسئولين عن النشر فى الهيئة، وأصدر قرارًا بسحب الروايات المتهمة، ثم أصدر قرارًا آخر بإعفاء المسئولين عن نشرها من وظائفهم، وهم الأساتذة على ابو شادى رئيس الهيئة، والروائى محمد البساطى المسئول عن السلسلة التى ظهرت فيها الروايات، وجرجس شكرى مدير التحرير، واحمد عبد الرازق ابوالعلا المشرف على إدارة النشر، ومحمد كشيك أمينها العام.

هذه الإجراءات العنيفة كان لابد أن تثير، ردودًا عنيفة تمثلت فى البيان الحاد الذى وقّعه عدد من الكُتّاب والفنانين المصريين، واحتجوا فيه بشدة على قرارات الوزير، ودافعوا عن حرية الإبداع، وعن الذين أقيلوا بسببها من العاملين فى «الهيئة العامة لقصور الثقافة»، ودعوا غيرهم من المثقفين المصريين

والعرب إلى مقاطعة نشاط الوزارة، وعدم الاشتراك فى أعمال الدورة المقبلة لمعرض القاهرة الدولى للكتاب.

وقد كان لما حدث أصداء واسعة تناقلتها الصحف، وتابعها المثقفون المصريون والعرب، ومنهم الشاعران الأستاذان: محمود درويش، وممدوح عدوان اللذان اتصلا بى هاتفيًا من «عمان» و«دمشق» يسألان النصيحة، هل يلبيان الدعوة التى وجهت إليهما للمشاركة فى أمسيات معرض الكتاب؛ أم يعتذران؟

أريد أن أقول إن الإجراءات التى حاول بها الأستاذ فاروق حسنى أن يتجنب الوقوع فى الحرج الذى توقَّع أن يلقاه على أيدى المتاجرين بالدين، أوقعته فى حرج أكبر، ودفعته وهو الفنان المثقف المستنير لاتخاذ إجراءات تتناقض مع الفن والثقافة، والاستنارة، وتؤدى إلى هذا الشقاق الذى حدث بينه وبين المثقفين المصريين، فلم يستفد منه إلا المتاجرون بالدين الذى ضربوا المثقفين بالوزير، وضربوا الوزير بالمثقفين، ووقفوا يتفرجون على الجميع وهم يتساقطون، دون أن يتكبدوا هم فى هذا النصر السهل ما تكبدوه فى المعركة السابقة التى أداروها حول رواية (وليمة لأعشاب البحر) فدارت الدائرة عليهم، وخسروا فيها أكثر مما ربحوا، لأن المثقفين المصريين ومعهم فاروق حسنى واجهوهم جماعة متحدة متضامنة تدافع عن العقل والحرية، وتندد بالخرافة والطغيان. ما الذى حدث إذن حتى تصدعت وحدة المثقفين المصريين فى مواجهة قوى الظلام؟

الإجابة الحاضرة أو السبب المباشر هو طلب الإحاطة الذى تقدم به أعضاء الجماعات الدينية، وكان فى حقيقته اتهامًا موجهًا لوزير الثقافة وللحكومة كلها بالتفريط فى حماية القيم الأخلاقية، وإنفاق المال العام فى إصدار كتب تُشيع الفاحشة وتخدش الحياء، إلى آخر هذه النغمات الباكية المولولة التى ما فتئت ترددها هذه الجماعات الشريرة الملوثة الأيدى بدماء الأبرياء، وتنخدع بها السذج، وتركب بها إلى السلطة ظهور الغوغاء، ونحن نعيش فى مناخ يسمح لهذه الجماعات بالحركة، ويمكنها من إثارة العواطف، وممارسة الضغط، وابتزاز المسئولين، وإشاعة القلق والخوف من خلال الصحف والمنابر الحزبية التى يتسترون وراءها، ويضربون بسيوفها، والتغلغل فى مؤسسات التعليم والنقابات المهنية.

ونحن نذكر جرائم الاغتيال التى تعرض لها الساسة والمثقفون ورجال الأمن، ونذكر المذابح التى تعرض لها السياح، ونذكر المحاولات الدنيئة المتواصلة لإشعال الفتنة الطائفية، فلو كنت فى مكان الأستاذ فاروق حسنى لشعرت مثله بالخوف والقلق، وحاولت أن أتجنب الاقتراب من الفخ، الذى نصبته لى هذه الجماعات فى «مجلس الشعب»، خاصة إذا كنت قد رجعت إلى الروايات المتهمة بالفحش والإثارة الجنسية، فوجدت فيها ما يمكن الاستناد إليه فى تأييد التهمة، فضلاً عن أن المناقشة فى «مجلس

الشعب» ستدور - إذا دارت - بين أعضاء لم يقرأوا هذه النصوص، وربما كان معظمهم بعيدًا عن القراءة بشكل عام، فيكفى أن يلقى عليهم زميلهم المتقدم بطلب الإحاطة، عبارة أو أكثر من تلك العبارات المكشوفة التى تتضمنها الروايات الثلاث، ليجد الوزير نفسه وحيدًا تمامًا فى المجلس عاجزًا عن كسب الثقة.

صحيح أن الوزير واجه هذا الموقف ذاته مرات من قبل، فناقش أعضاء المجلس بكفاءة ورد عليهم بثقة، وخرج منتصرًا لحرية الرأى ولنفسه، حدث هذا عندما وقف شخص يدعى **جلال غريب** فى «مجلس الشعب» يلوح بمجلة (إبداع) التى تصدر عن وزارة الثقافة منددًا بها، لأنها - وهى المجلة التى تصدر فى بلد الأزهر الشريف، نشرت صورة للوحة الفنان النمساوى الشهير **جوستاف كليمت** (آدم وحواء)، فاعتبرها هذا السيد الذى وقف يلوح بالمجلة، صورة خليعة، لأن الرسام صور أبانا آدم وأمنا حواء عاريين تمامًا! وقد سخر **فاروق حسنى** من هذا النائب المسكين، وأخذ يشرح له الفرق بين العُرى فى الفن والعُرى فى الواقع، وبين الجسد العارى فى اللوحة والجسد العارى فى السرير. كل شئ فى الفن يتخلص من ماديته ويتحول إلى فكرة، والذى يظن أن المرأة العارية التى رسمها **محمود سعيد** امرأة حقيقية، ساذج مختل.

وهكذا نفرق أيضًا بين الجنس المقبول فى العمل الأدبى والجنس المرفوض. الجنس المقبول هو الجنس الذى تمت صياغته فى العمل الأدبى فأصبح عنصرًا من عناصره داخلاً فى نسيجه لا ينفصل عنه ولا يُفهم إلا فى علاقته ببقية العناصر. أما الجنس المرفوض فهو الجنس الذى يقدَّم كما هو سعيًا وراء إثارة الأغرار المحرومين واقتناص نقودهم!

وكما واجه الوزير هذا الموقف عندما تعرض «مجلس الشعب» لمجلة (إبداع) واجهه عندما تعرض المجلس لرواية **حيدر حيدر** (وليمة لأعشاب البحر) التى اتهمتها صحيفة (الشعب) بالإساءة إلى المشاعر الدينية، وتسببت فى وقوع الحوادث المؤسفة التى وقعت فى جامعة الأزهر. وفى هذه المواجهات المتوالية دافع **فاروق حسنى** بكفاءة وثقة عن حرية التفكير والتعبير. فلماذا تراجع هذه المرة أمام طلاب الإحاطة، وأمر بمصادرة الروايات الثلاث وإعفاء المسئولين عن نشرها من وظائفهم؟

الجواب أن الموقف هذه المرة مختلف عن المواقف السابقة. لقد كان سهلاً على **فاروق حسنى** أن يدفع تهمة الفحش عن لوحة **كليمت**، ويكشف عن جهل الذين الصقوها بها. وكذلك كان سهلاً أن يقف الموقف الذى وقفه فى أثناء مناقشة رواية (وليمة لأعشاب البحر)، فقد تبين للجميع أن المقصود بالضجة التى أثيرت حولها، ليس إحراج وزير الثقافة وحده، وإنما زعزعة النظام وإثارة الفوضى فى البلاد. ومن هنا كانت مواجهة مثيرى الشغب عامة شاملة، فلم يتحمل **فاروق حسنى** عبئها بمفرده، على العكس مما حدث فى الأزمة الأخيرة التى يبدو أنه وجد نفسه وحيدًا فيها، وربما قرأ النصوص المتهمة بالفحش أو قرأ بعضها فرأى فيها فحشًا بالفعل،وربما وجد أنها لم تكن تستحق النشر، وأن الذين سمحوا بنشرها لم

يؤدوا واجبهم، وربما اعتقد أنهم قصدوا إحراجه وتآمروا عليه، فقرر أن يصادرها وأن يتخلص من المسئولين عن نشرها ليتجنب الحرج الذى كان سيجد فيه نفسه فى «مجلس الشعب». وهو منطق نستطيع جميعًا أن نفهمه، ونستطيع حتى أن نتساءل معه عن الأسباب التى حتمت إصدار هذه الروايات بالذات متتابعة قبل أن تهدأ الضجة التى اثيرت حول رواية حيدر حيدر. لكن الإجراءات التى اتخذها الأستاذ فاروق حسنى إجراءات عنيفة كنا نتمنى الا يلجأ إليها أبدًا.

لقد اضطر فاروق حسنى الوزير أن يضحى بـ فاروق حسنى الفنان المستنير.

ربما كانت الروايات الثلاث محدودة القيمة، وربما كانت رديئة، لكن المصادرة ليست دواءً ناجعًا للرداءة، القراءة الجادة والنقد والمناقشة هى الدواء الناجع.

وفى هذه الحالة كان الأستاذ فاروق حسنى يستطيع أن يعلن فى «مجلس الشعب» أنه ليس ناقدًا أدبيًا، وأن الذين سمحوا بنشر هذه الروايات روائيون ونقاد متخصصون، وأن المعترضين على هذه الروايات من أعضاء «مجلس الشعب» ليسوا نقادًا أيضًا، ومع ذلك من حقهم أن يقولوا فى نقدها ما يشاؤون، على أن يسلموا بالمبدأ الذى يجب أن يسلم به الجميع، وهو أ ن الحكم على أى عمل أدبى لا يمكن أن يكون حكمًا نهائيًا، وليست له إلا قيمة نسبية، وأنه يقبل المناقشة والمراجعة والتجريح وإعادة النظر، وأن الضرر الناتج عن إصدار عمل ردىء أخف بكثير من الضرر الناتج عن مصادرته، فربما اكتشفنا بعد فوات الأوان أننا قتلنا بهذه المصادرة موهبة حقيقية، وأن الفوز برواية جيدة يستحق تحمل الخسارة الناتجة عن نشر روايتين رديئتين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا كان لابد من أن يتخذ الوزير إجراء يتجنب به الحرج الذى خشى منه فى «مجلس الشعب» فهو الإجراء الذى اتخذه من قبل فى أثناء معالجته للأزمة التى نشأت عن نشر رواية (وليمة لأعشاب البحر)، وهو إحالة الروايات المتهمة إلى لجنة من النقاد المشهود لهم بالعلم والخبرة والموضوعية لكتابة تقرير فنى عنها يستند إليه الوزير فى اتخاذ القرار المناسب، بدلاً من أن يجمع بين مسئولية الخبير الفنى والوزير المسئول.

لقد كان الأستاذ فاروق حسنى يستطيع بإجراء حكيم من هذا النوع أن يقف إلى جانب حرية الإبداع التى تتعرض فى بلادنا لمحنة حقيقية كلنا شهود عليها، وأخشى ما نخشاه اليوم أن تثير الإجراءات العنيفة التى لجأ إليها الوزير شهية أعداء الحرية وتشجعهم على طلب المزيد، حتى نلتفت ذات يوم فنجد أنفسنا فى الظلام ليل نهار.

ومن الظلم البَيِّنْ أن نأخذ المسئولين عن النشر فى «الهيئة العامة لقصور الثقافة» بكتاب أو ثلاثة كتب لم تعجبنا، وننسى لهم عشرات من أفضل الكتب التى صدرت عندنا خلال الأعوام القليلة الماضية.

وسوف نواصل الدفاع عن حرية التفكير وحرية التعبير.

أحمد على مرسى

الحكاية الشعبية والشعر

دراسة لاستلهام الحكاية الشعبية فى الشعر العربى المعاصر

تشكل المأثورات الشعبية، سواء، توسلت بالكلمة أوالحركة أو الموسيقى، أو تشكيل المادة، نبعًا ثريًا، ومعينًا لاينضب، للفنان عامة، والفنان المعاصر خاصة، يعود إليها، ليستلهم رموزها، ويفسر دلالتها، بما يتلاءم مع رؤيته وموقفه على الصعيدين الإنسانى والفنى.

ولاشك أن الأساطير والسير والملاحم والحكايات الشعبية تحتل المكانة الأولى بين أنواع المأثورات الشعبية، التى استلهمها الفنانون فى كل العصور، مما شكل تقليدًا فنيًا مازال مستمرا، يثرى النوع الفنى الذى يستخدم الإطار أو الرمز الشعبى، ليعيد صياغته، وتفسيره بما يخدم غرضه، ويوصل رسالته الفنية.

وقد يبدو استلهام عناصر المأثورات الشعبية أمرًا سهلا ميسورًا لكل من يريد، وهذا صحيح إلى حد ما، ولكنه ليس صحيحا تماما، إلا إذا امتلك الفنان المستلهم تلك الحاسة الناقدة القادرة على اختيار الإطار أو الرمز الشعبى وتوظيفه فيما يصلح له، ذلك أن العنصر الشعبى ليس ابتكارًا من الفنان الذى يستخدمه، وإنما هو جزء من حياة الناس الذى يعرفونه ويتداولونه، وينفعلون به، ويتفاعلون معه، ومن هنا يصبح من الخطر استخدام العنصر الشعبى، سواء كان حدثا أو شخصية أو غير ذلك لتوظيفه فى سياق لا يصلح له، متناسيا تاريخه، ووجوده الحى بين الناس، فيفقد العمل الفنى قيمته، لأنه يكون قد فشل فى التواصل ـ من خلال هذا العنصر ـ مع الناس.

ويخضع العنصر الشعبى عنداستلهامه فى عمل فنى لمجموعة من الشروط تبعا للنوع الفنى الذى يحقق الفنان من خلاله ذاته، فالشعر غير الرواية، وهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يختلفان عن الموسيقى او فنون التشكيل إلخ ذلك ان اداة التعبير او اللغة المستخدمة فى كل فن من هذه الفنون تختلف عن الاخرى مما يفرض على الفنان المستلهم حدوداً تضيق او تتسع وفقًا لهذه الأداة او تلك اللغة. على اية حال تمثل الاساطير والحكايات الشعبية مجالا خصبًا للاستلهام، سواء استلهمت أحداثها او شخصياتها او عصرها. وعلى ذلك يصبح نجاح الفنان فى استخدام العنصر الذى يختاره مرهونًا بفهمه لأبعاده المختلفة التى يمثلها هذا العنصر، وحدوده، ومكوناته، ووظيفته لدى الثقافة التى ينتهى إليها وهنا لابد ان نشير إلى ان بعض العناصر الشعبية عامة، وعناصر الاسطورة اوالحكاية الشعبية خاصة، تبدو فى أشكال متعددة تحددها رؤية الفنان وموقفه.

فقد يكون استلهام العنصر بأن يقدمه الفنان مبرزًا لمضمونه الإنسانى الذى يصلح لكل زمان ومكان، وقد يفسره فى ضوء موقفه، وقضاياه التى يريد التعبير عنها، وقد يجرد الفنان العنصر الشعبى الذى يستلهمه من علاقاته الزمانية والمكانية لكى يتناسب مع البناء الفنى والتكوين الجمالى الذى سعى إلى تحقيقه، ولكى يتناغم مع المضمون الذى يريد التعبير عنه، وهنا يتحول العنصر من كونه حدثًا او شخصًا لكى يصبح فكرة أو رمزًا يتخلل العمل الفنى، ويبنى عليه الفنان رؤيته، وموقفه كما هو الحال فى شخصية «السندباد» فى أعمال بعض شعرائنا المعاصرين. فالسندباد فى هذه الأعمال يظل إلى حد كبير محتفظًا بدلالاته الشعبية، والمعانى التى يحملها، متجردا من بعدى الزمان والمكان، متجاوزا إياهما إلى ابعاد أخرى جديدة تناسب التوظيف الجديد له، والمضامين او المعانى التى يريد الفنان ان التعبير عنها.

إننا سنتناول فى هذه الدراسة، كما لعله يبدو واضحا، استلهام بعض شعرائنا المعاصرين للحكاية الشعبية فى قصائدهم، مركزين على شخصية السندباد فى حكايات الف ليلة وليلة، التى كانت، وستظل نبعا ثريا لا يغيض عطاؤه، للاستلهام الفنى، والمتعة الفنية.

ولعله من المناسب ان نورد هنا الإطار العام لحكايات السندباد كما اوردتها الليالى.

كان فى زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد، رجال يقال له السندباد الحمال، وكان رجلا فقير الحال يحمل تجارته على رأسه، فاتفق له انه حمل فى يوم من الأيام حمولة ثقيلة، وكان ذلك اليوم شديد الحر، فتعب من تلك الحمولة وعرق، واشتد عليه الحر، فمر على باب رجل تاجر قدامه كنس ورش، وهناك هواء معتدل، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة فحط الحمال حمولته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء.

قالت شهرزاد: بلغنى أيها الملك السعيد أن الحمال لما حط على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء خرج عليه من ذلك الباب نسيم رائق ورائحة ذكية، فاستلذ الحمال لذلك، وجلس على جانب المصطبة فسمع فى ذلك المكان نغم أوتار عود وأصوات مطربة وأنواع إنشاد معربة، وسمع أيضًا أصوات طيور تناغي، وتسبح الله تعالى باختلاف الأصوات وسائر اللغات.. فعند ذلك الباب تعجب فى نفسه وطرب طربًا شديدًا فتقدم إلى ذلك، فوجد داخل البيت بستانًا عظيمًا، ورأى فيه غلمانًا

وعبيدًا، وخدمًا وحشمًا، وشيئا لا يوجد إلا عند الملوك والسلاطين، وبعد ذلك هبطت عليه رائحة أطعمة طيبة ذكية من جميع الألوان المختلفةوالشراب الطيب، فرفع طرفه إلى السماء وقال سبحانك يارب يا خالق يا رزاق، ترزق من تشاء بغير حساب، اللهم إنى أستغفرك من جميع الذنوب، وأتوب إليك من العيوب، يارب لا أعترض على حكمك وقدرتك، فإنك لا تُسئل عما تفعل، وأنت على كل شيء قدير.. سبحانك تغنى من تشاء وتعز من تشاء وتذل من تشاء، لا إله إلا أنت، ما أعظم شانك، وما أقوى سلطانك، وما أحسن تدبيرك، قد أنعمت على من تشاء من عبادك، فهذا المكان صاحبه فى غاية النعمة، وهو متلذذ بالروائح اللطيفة والمآكل اللذيذة والمشارب الفاخرة..وقد حكمت فى خلقك بما تريد، وما قدرته عليهم، فمنهم تعبان، ومنهم مستريح ومنهم سعيد، ومنهم من هو مثلى فى غاية التعب والذل وأنشد يقول:

فكم من شقى بلا راحة
ينعم فى خير فىء وظل
وأصبحت فى تعب زائد
وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سعيد بلا شقوة
وما حمل الدهر يوما كحملى
ينعم فى عيشه دائما
ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة
أنا مثل هذا وهذا كمثلى
ولكنى شتان ما بيننا
وشتان ما بين خمر وخل
ولست أقول عليه افتراء
فأنت حكيم حكمت بعدل

فلمافرغ السندباد الحمال من شعره ونظمه أراد أن يحمل حمولته ويسير، إذ طلع عليه من ذلك الباب غلام صغير السن، مليح القد، فاخر الملابس، فقبض على يد الحمال، وقال له ادخل كلم سيدى فإنه يدعوك فأراد الحمال الامتناع من الدخول مع الغلام فلم يقدر على ذلك، فحط حمولته عند الباب، فى دهليز المكان، ودخل مع الغلام.. فوجد دارًا مليحة، عليها انس ووقار، ونظر إلى مجلس عظيم، أى فيه من السادات الكرام والموالى العظام، وفيه من جميع أصناف الزهر.. وشيء كثير من أصناف الأطعمة النفيسة.. وفيه آلات السماع والطرب ومن أصناف الجوارى الحسان.. وفى صدر ذلك المجلس رجل عظيم محترم قد لكزه الشيب فى عوارضه، وهو مليح الصورة، حسن المنظر، وعليه هيبة ووقار، وعز وافتخار، فعند ذلك بهت السندباد الحمال، وقال فى نفسه، والله إن هذا المكان من بقع الجنان أو أنه يكون قصر ملك أو سلطان، ثم تأدب وسلم عليهم ودعا لهم، وقبل الأرض بين يديهم، ووقف وهو منكس الرأس.

وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح.

وفى الليلة ٥٣٢ قالت بلغنى أيها الملك السعيد.. أن السندباد الحمال لما قبل الأرض بين أيديهم، وقف منكس الرأس متخشع فأذن له صاحب المكان بالجلوس، وقد قربه إليه، وصار يؤانسه بالكلام، ويرحب به، ثم قدم شيئا من أنواع الطعام المفتخر الطيب النفيس فتقدم السندباد الحمال، وسمى وأكل حتى اكتفى وشبع وقال الحمد لله على كل حال، ثم إنه غسل يديه، وشكرهم على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك فقال صاحب المكان مرحبا بك، ونهارك مبارك، فما يكون اسمك وما تعانى من الصنائع؟! فقال له يا سيدى اسمى السندباد الحمال، وأنا أحمل على راسى أحمال الناس بالأجرة. فتبسم صاحب المكان، وقال له أعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمى فأنا السندباد البحرى، ولكن يا حمال قصدى أن تسمعنى الأبيات التى كنت تنشدها وأنت على الباب.

فاستحى الحمال وقال بالله عليك لا تؤاخذنى، فإن التعب والمشقة وقلة ما فى اليد تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه، فقال له لا تستحى صرت أخى، فأنشد الأبيات فإنها أعجبتنى لما سمعتها منك وأنت تنشدها على الباب، فعند ذلك أنشده الحمال تلك الأبيات فأعجبته وطرب لسماعها، وقال له يا حمال أعلم أن لى قصة عجيبة، وسوف أخبرك بجميع ما صار لى، وما جرى لى من قبل أن أصير فى هذه السعادة، وأجلس فى هذا المكان الذى ترانى فيه، فإنى ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة وكم قاسيت فى الزمن الأول من التعب والنصب، وقد سافرت سبع سفرات وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر، وكل ذلك بالقضاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب.

الحكاية الأولى من حكايات السندباد البحرى وهى أولى السفرات.

أعلم يا سادة يا كرام أنه كان لى أب تاجر من أكابر الناس والتجار وكان عنده مال كثير ونوال جزيل، وقد مات وأنا ولد صغير وخلف لى مالا وعقارا وضياعا، فلما كبرت وضعت يدى على الجميع وقد أكلت أكلا مليحا وشربت شربًا مليحًا وعاشرت الشباب ومشيت مع الخلان والأصحاب، واعتقدت أن ذلك المال يدوم لى، وينفعنى، ولم أزل على هذه الحالة مدة من الزمان، ثم إنى رجعت إلى عقلى وأفقت من غفلتى، فوجدت حالى قد مال، ومالى قد حال، وقد ذهب جميع ما كان معى ولم استفق لنفسى إلا وأنا مرعوب ومدهوش، وقد تذكرت حكاية كنت أسمعها سابقا وهى حكاية سيدنا سليمان ابن داود عليهما السلام فى قوله: ثلاثة خير من ثلاثة، يوم الممات خير من يوم الولادة، وكلب حى خير من سبع ميت، والقبر خير من القصر ثم إنى قمت وجمعت ما كان عندى من أثاث وملبوس، وبعته، ثم بعت عقارى وجميع ما تملك يدى فجمعت ثلاثة آلاف درهم، وقد خطر ببالى السفر إلى بلاد الناس وتذكرت كلام الشاعر حيث قال:

بقدر الكد تكتسب المعالى
ومن طلب العلا سهر الليالى
يغوص البحر من طلب اللآلى
ويحظى بالسعادة والنوال
ومن طلب العلا من غير كد
أضاع العمر فى طلب المحال

فعند ذلك هممت، فقمت واشتريت لى بضاعة ومتاعًا وأسبابًا وشيئًا من أغراض السفر، وقد سمحت لنفسى بالسفر فى البحر».

لقد آثرت أن أبدا بهذا النص الطويل الذى يحدد الإطار العام لمجموعة الليالى التى تحكى عن رحلات السندباد والدافع إليها والتى تحدد أيضا بعضا من ملامح هذه الشخصية التى تبدو إنسانية تماما إذا جردنا الحكايات من العناصر الخارقة التى تحفل بها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتى تقوم بأداء وظائف محددة فى بنية الحكاية، وتحقيق الهدف منها.

على أية حال يبدو السندباد البحرى إنسانا سعيدا، محبا للحياة، مقبلا عليها، متلذذا بما تتيحه له، مستمتعا بمباهجها، راغبا فى الاستزادة منها. وعلى الجانب الآخر يبدو الحمال، إنسانا متعبا مرهقا، فقيرا، برما بحياته وقدره، محتجا على الحياة المليئة بالإشباع - حياة السندباد الآخر - بحياة واقعية هى حياته، متسائلا، لماذا؟!

وبالطبع فإن الإجابة تبدو واضحة سهلة منذ بداية الحكاية «سبحانك يا رب يا خالق يا رزاق، ترزق من تشاء بغير حساب».. «لا إله إلا أنت، ما أعظم شأنك.. قد أنعمت على من تشاء من عبادك.. فهذا المكان صاحبه فى غاية النعمة.. وقد حكمت فى خلقك بما تريد، وما قدرته عليهم، فمنهم تعبان، ومنهم مستريح.. إلخ».

وليس من العسير أن نكتشف أن السندباد، شخص واحد، وأن فى داخل كل منهما صراعا يعتمل داخل نفسه، وأن كلا منهما غير راض عما هو عليه، رغم إيمانهما الكامل بأنه «مقدر ومكتوب» وأن هذا المقدر لا مهرب منه مهما حاول الإنسان أن يتحرر منه أو أن يسعى إلى تغييره.

إن دارسى المأثورات الشعبية يعرفون أن أحد الوظائف الأساسية للحكايات الشعبية، هى وظيفة التعليم، إلى جانب وظائف أخرى هامة بالطبع.

وعلى ذلك فإن الحس التعليمى الوعظى فى حكايات السندباد أمر ملحوظ، وواضح شديد الوضوح، «فمن طلب العلا سهر الليالى» «ومن جد وجد».. إلخ ذلك أن هذا هو حصيلة الخبرة الإنسانية مهما بدا غير ذلك أحيانًا.

ولعلنا نستطيع أن نزعم أن معاناة الإنسان من أجل تحقيق ما يعتقد أنه الأفضل عندما يصطدم «بالمقدر والمكتوب» إنما هو محاولة منه للتحرر من هذا الذى قدر عليه من قبل قوى تبدو له عاتية مسيطرة، تفرض عليه مالا يحقق له التناغم مع ذاته أولا، ومع الحياة والكون من حوله ثانيًا.

اى فى سعيه لتحقيق ذاته لابد له من أن يتناقض مع هذه القوى التى تعوق هذا التحقيق، وذلك الوعى، مما يدفعه إلى تغييرها والثورة عليها، أو محاولة السيطرة عليها، وإخضاعها لما يريده.

والسندباد البحرى - كما يبدو فى الليالى - إنسان ذكى جرىء لا يستسلم بسهولة للهزيمة، تستثيره المغامرة، ويملأ قلبه حب الاستكشاف والاستطلاع، كما يرفض الاكتفاء بالحياة الوادعة الناعمة وتسيطر عليه الرغبة فى البحث والتقصى. وهو منذ بداية الوعى يواجه مشكلات كثيرة وأخطارا عديدة، بدءا من فقده ثروته التى تركها أبوه بسبب لهوه وعبثه، وعدم تنبهه لتقلبات الأيام، وتغير الزمن، ومرورا بما تعرض له أثناء رحلاته السبعة من اقتراب من حافة الموت لسبب أو لآخر. إنه يواجه هذه المشكلات والأخطار، كإنسان لا يمتلك من قوة إلا قوة العقل، فهو لا يتميز بقوة جسمانية خارقة، وليس عنده تلك الأدوات الخارقة كبساط الريح، أو خاتم سليمان، أو السيف المسحور.. إلخ تلك الأدوات التى تمكنه من مواجهة هذه القوى القاهرة، أو الظروف الصعبة التى يكاد يكون النجاة منها مستحيلا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما السندباد الحمال فهو يبدو إنسانًا عاديًا محدودًا، غير قادر على أن يرى أبعد من أنفه، مفتقدًا تلك القدرة الدافعة إلى الحركة، إلى المواجهة والتغيير.. تغيير حياته.. إنه إنسان بلا خيال.

ولعلنا لا نبعد كثيرا إذا ذهبنا إلى أن هاتين الحياتين المتناقضتين تمثلان وجهى حياتنا، النور والظلمة.. اليقظة والنوم.. الواقع والحلم.. الشعور واللاشعور.. الانتصار والانكسار..

على هذا الأساس يمكننا أن نذهب إلى أن نموذج السندباد الإنسان عنصر صالح للاستلهام الفنى من ناحية، وأن حكاياته وما تتضمنه من مغامرات إطار متسع أيضاً لتفسيرات جديدة متجددة دائما من ناحية أخرى.

ولعل الحكايات تثير عندنا بعض التساؤلات التى تمس جوهر الوجود الإنسانى فى كل زمان ومكان، وتدفع إلى محاولة الإجابة عليها بشكل أو بآخر..

هل كان هذا الإنسان الحر، بما تمثله حياته وأسفاره ومغامراته مدركًا أن فى قعوده وسكونه موته، وأن فى الحركة والمغامرة والسعى لاكتشاف المجهول بعثه وحياته؟!

أكان يسأل نفسه حائرا: لماذا يستقر ولماذا لا يستقر؟! لماذا يخاطر ولماذا لا يخاطر؟! لماذا لا يهدأ ويستريح؟! ولماذا يرهق نفسه بحثا عن معنى لحياته؟!

أكان يؤرقه، ويقلقه أن الصدفة على تفاهتها، وعدم قابليتها للتكرار ربما غيرت مجرى حياته، وتحكمت فيها، على نحو لم يكن ليتوقعه أو يحسب حسابه، أو على نحو يتجاوز حدود طاقاته كإنسان، وإمكاناته كفرد؟!

ولعلنا نتساءل أيضا هل كان هذا القلق، وهذه الحيرة، وتلك التساؤلات بعيدة عن فكر الإنسان المعاصر، ووجدانه؟! أم أنها جميعا شكلت جزءا من مشكلة وجوده، ومن ثم ظلت وستظل دافعا له على البحث عن إجابة لها، من أجل وعى أفضل بالذات وبالآخرين، أعنى الحياة بأبعادها المتعددة.

لقد أدرك الشاعر المعاصر عمق المشكلة، ومن ثم حاول أن يسبر غورها وأن يجد لها حلا مع نفسه أولا، قبل أن يجد لها حلا فى الآخرين أو معهم.

فـ صلاح عبدالصبور فى قصيدته «رحلة فى الليل» هو السندباد الذى يرحل رحلة طويلة، يبحر فيها فى الليل، متغنيًا بأغنية صغيرة، متمنيًا أن يصل إلى شاطئ النجاة، حيث يمكنه أن يتنزه فى الجبل، وأن يولد من جديد ومن ثم يمكنه أن يعاود التفكير فى رحلة جديدة، وهكذا يظل إلى الأبد يرحل ليعود، ويعود ليرحل. وهنا تبدو لنا هذه الرحلات، سواء كانت رحلة صلاح أو رحلة السندباد، هى الحياة ذاتها.

إن القصيدة تتكون من ستة أجزاء هى:

١ - بحر الحداد.
٢ - أغنية صغيرة.
٣ - نزهة الجبل.
٤ - السندباد.
٥ - الميلاد الثانى.
٦ - إلى الأبد.

١ - بحر الحداد:

تبدأ الرحلة فى بحر الحداد، إذ يلقى الليل بالشاعر بعيدا دون رحمة أو شفقة مطلقا فى رأسه الظنون وفى قلبه الحزن - السواد:

الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد.

إنه يلقى به إلى القفر، حيث لا بهجة، ولا سعادة حقيقية. كل ما يدل على الحياة فى هذا القفر المجدب مجموعة من الرفاق لا يكادون يلتقون حتى يعودوا للافتراق، ولا يتبقى لهم من هذا اللقاء إلا أشياء تافهة صغيرة، أن ينتصر أحدهم فى مباراة للشطرنج:

الرخ مات ـ فاحترس. الشاه مات!
لم ينجه التدبير، إنى لاعب خطير.

ويذهب كل منهم إلى طريقة، ويعود الشاعر إلى بيته الصغير ـ فراشه الصغير مثقلا بالظنون والهواجس التى بدأ بها، عندما اقض الليل مضجعه، وانتزعه من فراشه الصغير، وقذف به إلى الطريق، فلا اللقاء مع الأصدقاء أشبعه أو أمتعه، ولا الليل المحنة انتهى.

وفى فراشى الظنون لم تدع جفنى ينام.

فمازال فى الليل تائهون، ومازال القفر والخواء يحتويان العالم من حوله، ومن ثم تبدو الأشياء غير ذات قيمة، مفرغة من مضمونها. وتصبح المرأة مجرد وسيلج دفء، فى ليلة باردة، والخمر مجرد وسيلة لفقدان الوعى، والكشف عما هو مستور.

لا شىء فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء
الخمر تهتك السرار
وتفضح الأزرار..

وتفقد البسمة جمالها، والضحكات معناها، ويظل القفر والخواء كما هما:

ويضحكون ضحكة بلا تخوم.
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء.

٢ ـ أغنية صغيرة:

تصبح العودة هنا إلى الصديقة، التى تمثل الملجأ الذى يأوى إليه الشاعر، لينقذ نفسه من هذا الخواء الذى يحيط به طبيعيا، ومن ثم تأتى هذه الأغنية الصغيرة، عن طائر صغير (البيت صغير، والفراش أيضا صغير) بكل ما تحمله «الصغير والصغر» من دلالات على النقاء والبراءة، لتكون رسالة حب تحاول أن تتجاوز هذه الغربة الإنسانية والخواء المادى.

إليك يا صديقتى أغنية صغيرة.
عن طائر صغير.
فى عشه واحد الزغيب.
وإلفه الحبيب..

ومع ذلك، تظل صورة الليل تلقى بظلالها الكئيبة على هذا الطائر الصغير الأليف الحنون المحب للحياة، فى أقل ما يمكن أن تعطيه له:

يكفيهما من الشراب حسوتا منقار.
ومن بيادر الغلال حبتان.

ذلك أن كل ما يعنى هذا الطائر هو «عشه» و «واحد الزغيب» و «صرة الحنان» التى أعدها لهذا الزغيب.

لا يلبث كل هذا أن يتبدد وأن يدمر فى قسوة وعنف فى صور مباغته سريعة، تصور هجوما مفاجئا لقوة دموية قاسية، لا تبقى ولا تذر، يقف الطائر الوديع أمامها متسائلا، ينتفض غضبًا أو حزنًا أو خوفًا أو رعبًا، أو ربما كانت إنتفاضة الموت.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

ذات مساء، حط من عالى السماء أجدل منهوم..
وحار طائرى الصغير برهة، ثم انتفض..

٣ ـ نزهة الجبل:

تتوازى صورة الطائر النهم الذى يشرب الدماء، مع صورة ذلك الطارق المجهول الذى يبدو به هذا الجزء، فكلاهما قبيح كئيب، يغتالان الحياة، ويمنعان تواصلها ويعوقان السندباد الشاعر عن أن يصل إلى بر الأمان ويذكرنا هذا الطائر الدموى وذلك الطارق المجهول بتلك القوى القاهرة الشريرة التى واجهها السندباد البحار (الرجل العجوز الشرير ـ العمالقة الذين يشوون الناس ـ الأفاعى التى تلتهم الرجال) أثناء رحلاته هى قوى شريرة تدفع السندباد إلى مواجهتها.. وقد تكون هذه القوى الشريرة خارجية، وقد تكون داخلنا نحن.

يمثل الوصول إلى الجبل هنا نهاية مرحلة من العذاب والمعاناة، ويأخذ الجبل بعداً آخر يتجاوز بعده المادى، ليصبح تعبيرا عن الاستقرار والمنعة والقوة ومن ثم تصبح النزهة فيه آمنة، خاصة بعد أن أبحر إليها السندباد الشاعر المحب فى بحر الحداد أثناء الليل، معرضا نفسه للأجدل المنهوم، والطارق المجهول، ولكل دلالته.. عندئذ يكون اللقاء معنى يتجاوز كل الصعاب، وأشكال الإحباط والمنع والقهر.

وفى لقائنا الأخير يا صديقتى وعدتنى بنزهة على الجبل..
أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل..

لكن هذا الحلم بالوصول إلى الجبل، والنزهة فيه تقف أمام تحققه كل قوى الشر، قوية غليظة، وكزنها قدر ومصير لا مجال للفكاك منه، إنه قدر مروع مخيف لابد من تغييره.

٤ ـ السندباد:

يأتى السندباد الشاعر فى آخر المساء، تكلل جبينه حبات العرق التى تشى بالجهد والمعاناة التى عاناها الشاعر لفك طلاسم الخطوط التى تمثل القدر الغامض، والمصير غير المفهوم، والتى تبدو له كوجه فأر ميت، يستعصى عليه فهمها أو أدراك مغزاها أو التواؤم معها، فذلك مستحيل:

فى آخر المساء يمتلىء الوساد بالورق.
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط.
وفى آخر المساء عاد السندباد.
ليرسى السفين.

إنه يريد أن يعيد إلى الأشياء نظامها المفتقد، عندما يبزغ الفجر فى النهاية، وترسو السفينة التى تناوشتها الأمواج والأعاصير.. قوى الشر التى تريد أن تحطم الثورة الوليدة على المصير المفجع غير المفهوم، ولكن ما أن يأتى الصباح الحلم حتى يكتشف السندباد أن الصحاب الذين كان يعتقد أنهم عدته للانتصار على هذا المصير المولم، والقوى الشريرة، قد اجتمعوا ليلوكوا ندمهم، وخيبة أملهم، وضياعهم، وليجلد بعضهم بعضاً.

وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم.

ويدور الحوار بين السندباد الشاعر وبين الرفاق ـ الندامى، الذين يبدو أن منتهى أملهم أن يهزم أحدهم الآخر (رمز مباراة الشطرنج) دون وعى بأن هزيمة أى منهم تعنى هزيمة الكل، ومن ثم فهم رغم كل الإشارات الظاهرة والمضمرة يظلون سادرين فى غيهم، تشغلهم

توافه الأمور، دون وعى بحركة الحياة أو قوانينها ومن ثم يركنون إلى السكوت والدعة، وهم لا يدركون أن الثبات والسكون يعنى الموت لكن.

السندباد كالأعصار إن يهدأ يمت:

ويستمر الحوار بين السندباد والرفاق، بين الحركة والسكون، بين قوى الخير التى تدفع إلى الحركة والمغامرة والثورة، أياما كانت النتيجة ذلك أن الرضا بما هو كائن يعنى الموت، وبين القوى التى ترى أنه ليس فى الأمكان أبدع مما هو كائن، وما هو كائن تلخصه حاجات إنسانية عادية لاتتجاوز الطعام والشراب والجنس والتسليم بما هو كائن.

هذا محال سندباد أن تجوب البلاد.
إنا هنا نضاجع النساء.
ونغرس الكروم.
ونعصر النبيذ للشتاء.
ونقرأ الكتاب فى الصباح والمساء.

هنا يأتى السندباد الشاعر ليمثل ذلك الضمير الغائب الحاضر الذى يعذب هؤلاء الذين استكانوا إلى الدعة واطمأنوا ورضوا بما هو كائن، ذلك الضمير الذى يبشر بفجر قادم.

٥ ـ الميلاد الثانى:

يبشر السندباد بفجر جديد ونقاء حاولت قوى الشر والرضا بما هو كائن باعتباره غاية المراد، أن تنفيهما وأن تقضى عليهما، فى حين أنهما يمثلان الحياة فى سيرورتها وثرائها وخيرها.

فى الفجر يا صديقتى تولد نفسى من جديد.
كل صباح أحتفى بعيدها السعيد.
مازلت حيا..

حيث سيظل الأطفال يلعبون لعبتهم الأثيرة البريئة والعشاق يستمتعون بعالمهم الوردى، وتظل البحار تقذف ما خبأته من كنوز وتظل الحياة بما فيها من نفيس وغال، ورخيص لا قيمة له، تسير فى طريقها. بحلوها ومرها، وخيرها وشرها.

..ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت.
وعند شط النهر عاشقان سارحان

هنا يعود الحلم بنزهة الجبل مرة أخرى، تلك النزهة التى تمثل رغبة فى العودة إلى النقاء، والطهارة والبعد عن كل مايلوث الحياة، وسعيا محموما إلى الاحتماء بقوة قادرة على أن تحقق الأمن والنقاء فى وقت واحد، وهو ما يمثله الجبل، وربما ذكرنا هذا بقصيدة «الجبل» لابن خفاجة، حيث يقف الجبل شامخا، شاهدا على التاريخ وعلى حركة البشر، يحتضن الثائر والمتعبد، واللص، ويعطى الملجأ والمأوى والحماية لمن يحتاج أيًا من كان، وأيًا ماكان ما يمثله.

٦ ـ إلى الأبد:

وتنتهى القصيدة ـ الرحلة باكتشاف رمزى، يتمثل فى أن الرخ إذا كان قد مات فى مباراة الشطرنج فالشاه مازال حيا، قادرا على البقاء وإكمال المباراة، ونصره مؤكد، فقد التقى بالبيادق ـ الناس:

الرخ مات ـ لاترع ـ فالشاه مايزال.
والشاه بالبيادق التأم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطالما أن هذا اللقاء قد تحقق، وأنه سيستمر، فسيستمر النزال بين السواد (الظلم - الشر) والبياض (الحق - الخير)، قائما، لكن النصر سيكون فى النهاية للحق وللخير، وعندئذ سيتحقق اللقاء بين الحبيبين، وسيتجدد اللقاء، يومًا بعد يوم، إلى الأبد.

وبعد غد..
وبعد غد..
سنلتقى..
إلى الأبد

ويأتى عبد الوهاب البياتى فى قصيدته «شيء من ألف ليلة» ليثرى تلك الشخصية الفنية، الفتية بأبعادها الإنسانية المتعددة.

وتبدو هذه القصيدة كلها، وكأنها حلم يستيقظ منه الشاعر قرب النهاية، كما يصور البطل إنسانًا يعانى معاناة شديدة، تبدو من خلال حديثه الذى يوجهه إلى حبيبته.

(١)

يأخذ السندباد فى هذا الجزء صورة الفارس الذى يحارب اللاشيء مما يذكرنا بدون كيخوته لـ سرفانتيس:

أطير كل ليلة على جوادى الأسود المجنح المسحور..
أحمل نارى ورمادى نحو سفح جبل الخرافة..
ألتف فى عباءة النجوم.. منتظرا محمومًا..
على جوادى الأسود المسحور
أحمل مصباح علاء الدين.

هنا تبدو صورة السندباد وكأنها تجمع بين نقيضين متكررين، الواقعى والخيالى، والنجاح والفشل، كما يبدو اختيار الكلمات والصور ذا دلالة واضحة، فى التركيز على المشاعر وليس على الحدث، فالبطل يبدو مهزوما منذ اللحظة الأولى.

معلقا بالريح والديجور.
معصبا مخمورا.
بكفن الحمى ونار النور.
أغرق فى الفجر المغنى الشاحب الحزين

يظهر السندباد الشاعر مرتين ممتطيا حصانه الأسود (فى البيت الأول، والحادى عشر)

١ - أطير كل ليلة على جوادى الأسود المجنح المسحور.

١١ - على جوادى الأسود المسحور.

ولكنه يسقط عن ظهر جواد الموت، عندما يستيقظ:

أسقط من فوق جواد الموت.
ومن سريرى ميتا فى البيت.

إنه لم يحقق شيئًا، سواء، على مستوى الحقيقة أو الحلم.. إنه ميت فى الحياة، فى مقابل السندباد البحار الذى حقق ما أراد.

أن فكرة الهرب تكاد تكون متضمنة فى كل بيت فى هذا الجزء، الذى تبدو نهايته حقيقة وكأنها الموت.. إنه موت فى الحياة.

(٢)

هذه هى الصورة الثانية للموت فى الحياة:

رأيت خائن المسيح فى بلاط الملك السعيد.

وهو:

شاهد زور فى عصور الموت والجليد.!

إن الموت يأخذ فى هذا الجزء صورة الظلم والقمع، وينمو قبحه، ويتزايد من خلال ذكر الملك السعيد، باعتبار أن كل خواص أو رموز، خائن المسيح، لم تحرك شيئًا لدى الملك، فما يزال هو الملك السعيد. وعلى الرغم من أن هذه الصفة «السعيد» مأخوذة من حكايات ألف ليلة وليلة، فإن استخدامها هنا ليس مجرد محاكاة لبدايات حكايات الليالى ذلك أنها تحمل بين جنباتها دلالات اجتماعية وسياسية، توضحها صورة «خائن المسيح» وسلوكه، وردود فعل الملك إزاءهما.

يقول: أحسنت ـ ويستعيد

للملك السعيد

رأيته فى مدن الأسمنت والأصفار والحديد.

الزمان مصور على أنه «عصور الموت والجليد»، والمكان، «مدن الأسمنت والأصفار والحديد» حيث كل شىء سواء على مستوى الزمان أو مستوى المكان، متحجر، يؤدى إلى الموت. لا شىء يتحرك ما عدا خائن المسيح، وهو بدوره لابد من أن يؤدى إلى الموت، ذلك أن وجوده مضاد للحياة فإذا تأملنا الأفعال المستخدمة فى هذا الجزء مرتبطة بخائن المسيح، سنجدها أفعالاً ديناميه «يخرج، يركب، يطاول، يلعق.. إلخ» أما الفعلان الوحيدان المرتبطان بالشاعر فهما فعلان استاتيكيان «رأيت، طردت» وكأن الشاعر هنا يؤكد عجزه عن مواجهة الشر الذى يمثله «خائن المسيح» فهو على الرغم من طرده له، يعود.

طردته فعاد.

نفخت فى عيونه الرماد.

وفجأة ودون مقدمات يدرك شهرزاد الصباح، ففى اللحظة التى نستفز فيها لطرد الشر والقضاء عليه ينتهى هذا الجزء. وهذه النهاية مرة أخرى ترمز للموت فى الحياة التى لا يمكن تغيير شىء فيها.

(٣)

يعد هذا الجزء ببدايته التى يبدأبها:

القارة الجديدة.

اكتشفتها أمام وجه الموت.

فى آخر الدنيا

أمام البيت..

صدى للجزء الأول، وعلى هذ النحو تبدو الأجزاء الثلاثة متكاملة، تشكل قصيدة واحدة تنتهى بلازمة، عندما يدرك شهرزاد الصباح.

كان الشاعر فى الجزء الأول ينوى زيارة بلاد أو مكان لم تزره حبيبته من قبل، هذه البلاد أو المكان يتحول ليكون قارة الموت فى هذا الجزء، على الرغم من أنه مكان جديد، إلا أننا هنا أمام الموت دائمًا.

ويتحول الفارس فى الجزء الأول ليصبح هنا السندباد، الذى يشغله دائما أمر «الاكتشاف».

يقول فى الجزء الأول:

أمد سلما من الأصوات

أرقى به لبابل.

فلا يرى:

غير عواميد الضياء، رصيف الشارع المهجور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى هذا الجزء:

أمد سلما من الأصوات

لإرم العماد

وهو عندما يصل إلى لحظة الكشف ويقارب الوصول إلى هدفه:

وعندما اكتشفتها، فاجأنى الرقاد.

إن الأمر يبدو أشبه بالحلم، وأنه لايوجد هناك فارس حقيقى أو سندباد. فى الجزء الأول يقول الشاعر:

أسقط من فوق جواد الموت.

ومن سريرى ميتا فى البيت.

وفى هذا الجزء:

وعندما استيقظت تحت السور.

سقطت من فوق سريرى ميتا مقرورًا.

إن هذا الجزء كله، يسيطر عليه صور الموت، على الرغم من أنه يبدأ باكتشاف القارة الجديدة، ولكن يبدو الإكتشاف الجديد قبرًا ينتظر من يكتسح ركامه:

أنتظر الغائب من دمشق.

يأتى على جواده تحت حراب البرق.

مكتسحا ركام هذا القبر.

وتأتى صور الجليد والبرد مؤكدة ايضا لصورة الموت التى يحفل بها هذ االجزء والقصيدة كلها.

فنمت تحت السور.

مرتجفا مقرورا.

ألفا من السنين أو تزيد.

تحت ركام الورق الميت والجليد.

ففى الجزء الأول يقول الفارس:

مغطيا بالملح جرحى، نازفا موتى على الحروف.

وفى هذا الجزء يستلقى السندباد:

تحت ركام الورق الميت والجليد.

إن القصيدة فى الحقيقة تبدو أشبه ما تكون بسيمفونية ذات فكرة واحدة، وثلاث تنويعات تأخذ شكل الأحلام والأمانى فالشاعر تسيطر عليه فكرة واحدة هى الهرب من الموت والانتصار عليه، ولكنه يفشل دائما، فالموت حتم رغم كل محاولاته، سواء حاول ذلك خارج ذاته حيث الجليد والتحجر، أو داخل ذاته حيث المعاناة والألم.

وعلى هذا النحو، يصبح السندباد مجرد أداة لتقديم الفكرة، فكرة الاكتشاف التى تأتى مضمرة، مغطاة.

ومهما يكن من أمر ما يريد الشاعر إخفاءه، إلا أن هذا الذى يخفيه يظهر من خلال الكلمات والأفعال والأحداث التى تشكل القصيدة. إن كل شىء يبدو هادئا وساكنا على السطح، طالما كان الشاعر - الفارس - السندباد نائما، فالنوم فى النهاية، صورة من صور الموت، لكن الأمر يبدو على غير ذلك عميقًا فى لاشعوره.. إنه يغلى بالثورة.

أما الوجوه المتعددة لسندباد «خليل حاوى» فتضمها قصيدته «وجوه السندباد» وهى فى تسعة أجزاء.

يبدأ الجزء الأول: وجهان.

حيث نرى السندباد الشاعر وقد دمغته الغربة بآثارها، بعد أن تقدم به العمر، وهو هنا يوظف من أجل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غرض محدد، إذ يقدم لنا فكرة الهروب فى مقابل تغيير الواقع، وعلى ذلك فالحل الوحيد هو اللجوء إلى الرمز.

لم تر الغربة فى وجهى.
.. ما أعترى وجهى.
الذى جارت عليه.
دمغة العمر السفيه.

وهذا الوجه الذى يحمل دمغة العمر السفيه، ليس هو الوجه الحقيقى، ذلك أن هناك وجها آخر:

أدرى أن لى وجها طريا.
أسمرا لا يعتريه.
ما اعترى وجهى الذى جارت عليه.
دمغة العمر السفيه.
وجهى المنسوج من شتى الوجوه.

وهكذا يصبح وجها الشاعر هما الذات والآخر.

٢ - سجين فى قطار:

انه بدلا من أن يهرب، يسجن فى قطار، كاتما كل مشاعره الإنسانية الغريزية التى تعتمل فى نفسه «الجوع، الجنس، الإحساس».

مرة كانت لياليه الرتيبة.
طالما عض على الجوع.
على الشهوة حرّى.

وهو عندما يصل إلى غرفته، يدرك أنه قد فقد ماضيه وذكرياته.

من أسابيع وفى غرفته.
تلك الكئيبة..
... لما تعرى.
ومضى وجها طريا.
ماله أمس وذكرى.

ولكنه يدرك أنه لا يمكنه أن يحقق نضجه أو أن يصل إلى الرشد دون ماض، ودون انتماء، هل هذا هروب من الخطيئة اللاشعورية التى ولدها الرحيل؟! أم أنه فقد مؤقت للشعور؟!.

٣ - مع الفجر:

يأتى هذا الجزء مفعمًا بالحرارة، والرقص والشراب، والنساء، والحمى، ملىء بالحركة كأنه بحر صاخب.

والشاعر هنا يحاول طوال الاحتفال بعرس الفجر أن يتوصل إلى هويته أو ذاتيته الرمزية، ولكنه يعود بلا ذاكرة ولا هوية.

عرس الجن فيه.. محرقة.
لهب الرقص.
ورقص فى اللهب.
... من ترى يتعب من..
... أتقن الدوخة من خصر لخصر.
عاد من عرس الغجر.
دمغة فى وجهه.
فى دمه شلال نار.
وعلى قمصانه ألف أثر.
... عرس الغجر.
وله وجه الغجر.
وجه من تبصقه الدوامة الحرى.
فيرسو فى الموانى.
ومحطات القطار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الأمـواج التى حـملت أسندباد البـحـرى فى الحكاية الشعبية به إلى الشاطئ فتنقذه من الموت، تعذب السندباد الشـاعـر هنا، وكـأنهـا تريد أن تطهـره من خطيئته.

٤ ـ بعد الحمى:

هى آثار التعذيب التى أحدثتها الأمواج فى روحه والتى تبدو وعميقة فى لا وعيه، تتجلى فى فقد الذاكرة، وعدم القدرة على التطهر من الخطيئة الأصليه، إنها ـ أى روحه ـ مثل:

فراغ، شاشة تريح.
عين مطفأة.
وصرير المدفأة.

٥ ـ جنة الضجر:

لم يفلح عرس الغجر أن يخلص الشاعر من السأم الذى يرمز، إلى الخواء، والفقر.

كل الوجوه، بما فيهم وجهه، قدت من حجر، وهو غير قـادر على أن يحـقق شيـئًا فى هذا الفـراغ والسـأم، فالخطيئة مازالت هناك، وهو مازال يحمل دمغة العمر السفيه.

وجهه يعرق مصلوبا.
.... ووجوه من حجر.
.... فى عينيه الصمت الذى.
حجره طول الضجر.
وجهه من حجر.
بين وجوه من حجر.

٦ ـ الأقنعة ـ القرينة ـ جسر واترلو:

يمثل هذا الجزء أوج القصيدة وقمتها، حيث تتبدى المـواجـهـة بين الوعى، واللاوعى، والأنا والآخـر. فى البداية تظهر لنا الصورة الحقيقية للشاعر التى ظهرت فى وجهات، أنها صورة مليئة بالتناقضات.

سوف يحكى ما حكى المذياع.
يحكى. سرعة الصاروخ.
تسعير الريال.
جونا المشحون بالإشعاع.
والموتى بحمى الخوف.
لاشؤم، محال.
طيب جو العيال.
أبتذال.

إنه يحـاول الهرب من حـقيـقة يشـمئز منهـا، ولا يستطيع تغييرها أو الثـورة عليهـا، ومن ثم يبحث عن امرأة ليمضى ليلته معها، إنه يهرب من خطيئة بارتكاب أخرى، ويرد إلى الذهن صورة عرس الغجر حيث نجد هناك.

وجه من يتعب من نار.
فيرتاح لنار.

وفى عـتـمـة الشـارع يلقى صديقـا (الآخر) إنهـمـا متماثلان إلى الحد الذى يبدوان معه توأمين:

وجهه يحكى بأنا توأمان.

ومع ذلك يرفض الشـاعـر أن يخلص له أو يبقى معه، مازال الصراع لم يحل... اللون رمادى، والمكان سوهو، حيث لا يستطيع أن يرى وجه صديقه، الحقيقة.

يتحرك إلى الجسر، الذى يرمز إلى تذبذبه وحيرته وتردده بين الوعى، واللاوعى إنه مايزال غير قادر على عبور الجسر، يقف مترددًا غير مستقر بين وعيه ولاوعيه، وفى منتصف الطريق.. يترنح كل شىء يحيط به.

ولماذا ساقني للجسر.
حيث الموج إثر الموج.
يدوي يتداعي.
مدخنات الفحم تعوي.
من محطات القطار.
والبخار.
والضباب كالح ينبع.
من صوب البحار.
كلها تغزل حول الجسر.
حولي أفعوانا، أخطبوطا.
وسخ الطنار، أشداق رهيبة.

وفجأة يبزغ حلم (لاوعى) فى نغمة رقيقة جميلة، وعندئذ تنهار كل مقاومته.

متعب... ماء.. سرير.
متعب... ماء.. أريج الحرير.
متعب... ماء.. دوار.

إن الماء سيطهره ويغسل خطيئته، وهو عندما وقع فى الماء، ولم يكن ليستطيع أن يرى صديقه لأنهما الآن قد توحدا، ولم يعودا اثنين..

وتلمست صديقي، أين أنت..
كيف غاب؟!
...... ربما عادت إلى عناصرها الأشياء.
وانحلت ضبابًا.
إن الصراع قد تم حله.

٧ - فى عتمة الرحم:

الشاعر متعب، مرهق مما يعانيه فى الواقع. لقد حل صراعه بترك هذا الواقع طالما أنه غير قادر على تغييره.

نحن ما متنا، تعبنا.
من ضباب وسخ.
رحم الأرض ولا الجو اللعين.

إنه يرى أن رحم الأرض الذى دفن فيه أفضل كثيرا من وجوده فوق الأرض، إذ تحت الأرض يستطيع أن يرى بوضوح، وأن يتنفس وأن يعيش:

نحن فى عتمة قبو مطمئن.
نمسح الحمى، ونصحو، نغنى.
نتخفى.
ونخفى العمر من درب السنين.

٨ - الوجهان:

يعود الشاعر إلى ذكرياته، ماضيه، فلقد حقق الرشد والنضج بعبارة أخرى، لقد اكتمل نضجه من خلال المعاناة.

بينما أمسح عن وجهي.
تراب القبو، ذكراه.
تلفت انحنيت.
... وكأن العمر ما فات على زهو.
الصبايا وحكايات الصغار.

٩ - الوجه السرمدى:

يصل الشاعر أخيرا إلى تحقيق ما يريد باستعادته قدرته على البناء، نتيجة نضجه الذى مكنه من أن يواجه الواقع، مهما كان قبحه، ومهما كان اشمئزازه منه.

إنه بيت على الصخر تعمر.
.. وأنا عدت من التيار وجها..
ضاع في الحمى.
وفي الموج تكسر.

ثم هو يتساءل بعد أن عاد من هذه الرحلة القاسية:

بعضنا مات، ادفنيه، ولماذا.
نعجن الوهم ونطلي الجمجمة؟!

تعود الخضرة والأشواق في مقابل الرمادية والضباب (الذى يسود الجزء السادس كله) وتتصاعد نغمة الأمل، إذ لاتوجد حمى، ولا هزيمة إنما توجد رغبة حقيقية الآن للمواجهة، وللانتصار على عوامل الفناء فالرغبة في الحياة أقوى.

سوف تخضر.
غدا تخضر في أعضاء طفل.
عمره منك ومني.
دمنا في دمه يسترجع.
الخصب الغني حلمه ذكرى لنا.
رجع لما كنا وكان.
ويمر العمر مهزوما.
ويعوى عند رجليه.
ورجلينا الزمان.

كانت المشكلة إذن هي غياب الرغبة في الحياة.

نستطيع بعد هذه الرحلة السريعة - التي لم يقم بها السندباد البحار أو السندباد الحمال - مع ثلاثة من الشعراء المعاصرين الذين استخدموا حكايات السندباد البحار، وكأن كلا منهم هو السندباد الحمال والبحار في آن واحد، أن نذهب إلى أن الرموز التي أوحت بها حكايات الليالي، ومغامرات السندباد، قد تم استيعابها من جانب هؤلاء الشعراء، ومن ثم وظفوها للتعبير عن عذاباتهم، ومحاولاتهم للتعرف على انفسم، ومواجهة الواقع الذى يحيط بكل منهم.

لقد عبرت هذه القصائد في مضمونها عن تلك الرغبة في الهرب من واقع أليم غير مشبع للذات الفردية أو الجمعية على السواء، والتي يبدو فيها هذا الهرب في شكل حلم، وكأن هذا الحلم هو إحدى تلك الرحلات التي قام بها السندباد البحار لكن الشعراء جميعا في أثناء هذا الحلم - لا يفقدون صلتهم بالواقع الذى يرغبون في تغييره، ومن ثم يعودون إليه، وهم أكثر وعيا به، وقدرة على مواجهته على نحو أو آخر، كما كان السندباد دائمًا سليمًا معافى، يحمل معه على المستوى المادى كنوزًا لاتقدر بمال، وعلى المستوى المعنوى خبرة، ونضجا، تجعله أكثر إدراكا لذاته، وللعالم من حوله، ومن ثم أكثر قدرة على التعامل معه.

إن التمزق الذى عانى منه كل شاعر من هؤلاء الشعراء بين مشاعرهم المتناقضة، بين أدراكهم للمصير المقدور، ورفضهم له، بين ما يدفع إلى الاستكانة والرضا بما هو كائن، والحركة نحو تغيير هذا الكائن المرفوض إلى ماهو أفضل، بين اليأس والأمل، بين الكره والحب، بين الدنس، والنقاء، ينتهي إلى إعادة التئام الشخصية التي صهرتها التجربة، وأنضجها البحث عن الحقيقة، عن الهوية ذلك أن هذا هو السبيل الوحيد، لخلق شخصية جديدة متناغمة غير منقسمة على ذاتها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قادرة على أن تواجه بنجاح، وطمأنينة مشاكلها، خارج الذات، وداخلها.

هذا التوحيد والتناغم الذى تم بين السندباد الحمال والسندباد البحار، والذى تم أيضا بين الشعراء والعالم، بين الأنا والآخر، إنما هو شىء نحققه لمرة واحدة، وإلى الأبد، وهو ما نسعى إلى تحقيقه طوال حياتنا بأشكال متعددة، وبدرجات متفاوتة.

إن لكل قصيدة، كما كان لكل حكاية موضوعًا مختلفًا يصور نزاعًا أساسيًا مختلفًا إلى حد ما، لكنها تعود لتتناغم - القصائد والحكايات - ولتبرهن على أننا فى الحياة نواجه تحديات وعقبات لابد لنا من تجاوزها، والانتصار عليها، بهذا التوحد الداخلى أولا، ثم التوحيد الخارجى ثانيًا.

القصائد:.

١ - رحلة فى الليل. من ديوان الناس فى بلادى صلاح عبد الصبور
٢ - شئ من ألف ليلة. من ديوان الموت فى الحياة عبد الوهاب البياتى
٣ - وجوه السندباد. من ديوان النـاى والريح خليل حـاوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم رمضان

الحنين العاري

إلى نجاح طاهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما الّذى يحدثُ فى اللّيلِ
ترابٌ ناعمٌ يسكنُ فى واجهةِ المشهدِ
وعناوينُ محطّات
ترفرفُ
تحت أقدامِ الرجال العابرينَ
وحدّه الّذى كانَ يظنُّ
أنّه سيشيعُ العاصفةَ
الّذى كان يظنُّ أنّ اللّيلَ حولَه
قد يتداعى
وحدّه يُولَدُ فى جفنيه
وقتٌ آفلٌ

وقتُ بحاشيةٍ وأطْرافٍ
وقطعان كلابٍ
ودخانَ مُثقلٍ قدروَّضته الريحُ
وقتُ آفلٌ يرجُّه ثم ينامُ.

فراش الرجل النائم

ما الذّى يحدُثُ فى الليلِ
البناتُ المستعدّاتُ لنيل الحبِّ
يمشين بعيداً
والحذاءُ الأبيض المقلوبُ قربَ البابِ
يذوى
مثل تفّاحةِ آدم
وقليلون من الحمقى
يجيئون فرادى
وصديقٌ واحدٌ يلتفُّ بالضَّوءِ
ويُحنِى جذعَه
ينتظرُ البنت التى يهتزُّ ردفاها
التى سروالُها
أضيقُ من عينيهِ
يُحنى جذعَهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يَنتظر انفراطها
وبعد أن تحاوِلَ الغيابَ
تدخلُ الممشى
وتستولى على المشهدِ
تستولى على قنّينةِ الأحلامِ
تدلقُها
أمام الغرفة المغلقة الأخرى'
ولمّا يصبحان فارغينِ
يبدآنِ النومَ
تحت حائط قديمٍ.

ما الّذى يحدُثُ فى اللّيلِ
دبيبُ الإبرِ النّاصعة البياضِ
واتّخاذُها هيأةَ فرْسَان محاربينَ
واستجابةُ الماضى
لمرآة
مقابلة
لوقتٍ نائمٍ كالظلِّ فوق ذراعٍ أنثى'
كان شمّاسون يتلون الأناجيلَ
وأعوادُ ثقابٍ
أُطفئتْ مُنذ قليلٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاستعادت كلُّها رءوسَها السّوداءَ
والسيّدةُ التى عظامُها اختفتْ
في ردهات الجسمِ
مازالت تخافُ من سروالِها
وعندما ستهبطُ السلَّمَ
لن نرى منه سوى الحافّةِ
بعد خطوتين تظهرُ النجومُ.
ما الّذى يحدُثُ فى اللّيلِ
هواءٌ ميّتٌ يسقطُ فوق الرفْ
أطفالٌ صغارٌ يمسْحونَهُ
وجَرّةٌ مليئةٌ بالقشِّ
يُفْرغونَها
فى وسط الغرفةِ
جرّةٌ ثانيةٌ
ويُفْرغونها
فى الظلِّ
داخلَ الممرّاتِ
على جذوعِ الشجرِ المقطوعِ
تحتَ أرْجُلِ الأكاليلِ
وتحتَ الريحِ
تحت أرْجُلِ الدُّمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعدَ أنّ ينتزعَ الأطفالُ أيديهم
ويخرجوا
يحاولُ الهواءُ الميّتُ اليقظةَ
يلتوى فى الركنِ
يدعكُ الأفخاذَ والذراعينِ
يحاولُ استعادةً الذاكرةِ
الّتى
فى سعيها
تُحوِّلُ القشَّ إلى كلامٍ.
ما الّذى يحدثُ
فجأةً
فرشاةُ أسنانٍ على مائدةٍ
خوانُ مجذومينَ
كرسيّانِ
صوتُ حاملِ اللوحاتِ
صوتُ حاملِ النوم
كأننا تُحيطنا بئرٌ من الطبيعةِ الصّامتةِ
المنازلُ التى أمامها أسيجةُ
وخلفها
تصلُح أن يكونَ لونُها مستوحشاً
ولاذعا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأسطحُ الفارَّةُ خلف طَرْفِ كلمةٍ
نوقفُها
ودونَ أن نيأسَ
نحملُ الأرضَ على رءوسِنا
ونلتقى معاً

كهاربين
نَسْلُكُ الوقتَ

ونسلُكُ الأشياءَ
والطريقَ العامَّ
الحيلةُ الوحيدةُ التى أعرفُها
أنْ أُسْدِلَ اللّيلَ على القاموسِ
بعْد أنّ أنامَ
مرّةً أختارُ أنْ أراقبَ الحروفَ فى القاموسِ
كيف اكتنزَتْ
وصارَ جسمُها أسودَ
كيف غضبتْ أصواتُها
تريُد أن تنسلَّ خفْيَةً
تريدُ أن تنامَ فجأةً على أصابعِ الظلامِ.
الحيلةُ الوحيدةُ التّى...

كابوس

إذا استطعتُ
سوف أسْحبُ الموسيقى إلى الإسطبلِ
وأعلِّقُها من أقدامِها الخلفيةِ
وبمشقّة أحبسُها
ربُّما أرَى الحنينَ الضائعَ
وسيولةَ الأعشابِ
ثم أراقبُ اللّيلَ
كيف سرقَ الإزميلَ
وخلعَ ملابسَه
ليشقَّ نَفَقاً فى عَرَقِ الحروفِ
العرقِ اللزجِ الذى يسيلُ من الجهاتِ الخمسِ
وتسيلُ خلفه
جيوشٌ من الأسمدةِ
والقَصائدِ
والنّحاسِ
والحوانيتِ المفتوحةِ
والأمثالِ
وبعد أن تنتصبَ أمامها الأحجارُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتجهدَها
تستريحٌ فوق صدرِ الرجلِ النائمِ
تنخُره وتدخلُ
تدفعُ الأحزانَ
والذكريات
تدفعُ المرايا الجافّةَ
تكشط عن الأرضِ
ظلالَها المنخفضةَ
ثُمَّ تضعُ الأريكةَ العاليةَ
وتجلسُ
فى انتظارِ الملوكِ الثمانيةِ والعشرينَ
والشعراءِ المتوّمينَ
ورافعى الراياتِ
وصنّاعِ الأقلامِ
أُنظرْ
ماالذى يفعلُه عصفورٌ وحيدٌ على الحائطِ
إنّه يغنّى قبل أن يطيرَ
إلى الشجرةِ التى فى خيالهِ
وإذا تجاهلته الريحُ الحادّةُ
واستطاعَ أخيراً أنّ يصلَ
سيكتشفُ أنَّ البيتَ فى خيالهِ

لم يكن فارغاً
كان مليئاً بالطعامِ والقشِّ والشريكِ الغامضِ
عند ذاكَ
سيحبسُ العصفورُ صوتَهُ
ويجفُّ
وينتفضُ كثيراً
قبل أن يسألَ نفسَهُ
ماالّذى يحدُثُ
المرثيةُ الأولى للحرفِ الأوّل
كانتَ تشبهُ النشيدَ فى نوافذِ الرسَّامين
والّذى تتساقطُ منه الألوانُ
وتتكوَّمُ
وأمامَ آخر قطرة
يتصرّفُ الحنانُ كأنّه جاريةٌ مطيعةٌ
وينامُ على حقيبته
نستطيعُ جميعاً أنَ نروى كيف انفجرتْ الحقيبةُ
وخرجتْ منها الحروفُ الأخرى
ومشتْ فى انتظامِ
باتجاه المقبرة الجماعيّة
كان آخرُ الحروفِ يُمسْكُ حجراً منحوتاً من البازلت
وينحنى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبل أن يضعَ أصابعهُ العشرةَ
تحت قدميه
ثمَّ يتقدّمُ
وينسى متعمّداً أنَّه تركَ أصابعَه على الأرضِ
تنتحبُ وتصرخُ
وتبحثُ عن يدين أُخريين
أصابعهما مبتورةُ
كى تلتصق بهما
تبحثُ عن قفّازٍ قُطْنيٍ
متروكٍ على مائدةٍ
والمائدةُ محشودٌ عليها
بعضُ شاىِ الصباحِ
وبعضُ الكرواسونِ
وبعضُ النوم الفائضِ عن اللّيلِ
وَحولَ المائدةِ كرسْيانِ
ينتظران رجوعَ الأبِ
ورجوعَ الأمِّ
وينتظران الخادمَ
فى آونةٍ أُخرى
ينتظرانِ منازلَ جيرانِهما
تدنو من الحلزونِ العالقِ فى النافذة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبمجرد أنّ تختفى الحروفُ
نستطيعُ جميعاً
أن نذهبَ إلى الإسطبلِ
ونفتَحَهُ
ونسمعَ الموسيقى تبكى
فنحررهُا من قيودِها.]
ماالّذى يحدُثُ

كونشيرتو الرغبة

ما الّذى يحدُثُ فى الليلِ
الهواءُ كلُّه
يصعدُ قربَ ياقة القميصِ
يْضّبطُ الفيونكةَ البيضاءَ
يضبطُ انتفاخَ الفمِ
واتّساعَه
ويلمسُ الذقنَ
ويلمسُ الأسنانَ
ثمَّ ينحنى ويفسحُ الطريقَ
كى تمرَّ منها الريحُ أوّلاً
وبعدها يمرُّ الوقتُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعده ينحدرُ الكلامُ.
ما الّذى يحدُثٌ
كانت المرأةُ فى غلالة
وكان خوفُ نائمٌ على ضفافِ النهرِ
كان صوتُ نجاّرين
يفصلون الشجرَ البعيدَ فى الغابةِ
عن جذورهِ
وكان صيّادون
يُبلغون عن إناث طير
أنشدت نشيدَها الأولَ
واختفت وراءه
وكان ملكُ من الملوك الغابرين
يبدأُ الرحلةَ من زمانه
إلى زمانِنا
وعندما ينام تنزفُ الرحلةُ زيتَها السائلَ
فى آنية
خصّصها المعاونون
واستغلُوها فى عملِ الأحجبةِ
المعاونون كانوا يعرفون
أنَّ الملكَ النائمَ
عائدٌ إلى شبابهِ
وكان كلُّ حارسٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسيرُ خلفَ كلِّ حارسٍ
والّليلُ وحده
يسيرُ في المؤخّرهْ.
إلى هنا
تحاولُ الأوديةُ التى مشتْ
وراء كل عابرٍ
ولم تجدْ جذورَها
يحاولُ الموتُ الذى ذراعُه موشومةٌ
يحاولُ النسيانُ
أنْ يرتّبَ الوقتَ
وأنْ يدسَّه فى كتبٍ
مرميّةٍ على الرفوف
امرأةٌ واحدةٌ تنفضُ الغبارَ
امرأةٌ واحدةٌ
تقدرُ أن تضمَّ نصْفىْ فمِها
ونصْفىْ فَرْجِها
وأنّ تتركَنى أمامَ حاجزِ الهواءِ
مثل قلعة مهملةٍ
إلى هُنَا
أخافُ أنْ تنزَّ من ضلوعِها
رائحةُ الفراش.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محسن يونس

الجرة

سيأتى يوم تحل اشياء بديلة عن أشياء وتكون دائما عاجزة عن أن تهب تاريخها أو تتخلى عنه، ومن كان فى بؤرة نار، ليس كمن يسبح فى بركة ماء، الأول يصرخ لوعة، والثانى يصرخ متعة، أكان الغربال مليئا بالماء؟! ستكون لصاحب الصوت النكرة الغلبة، وعلينا حسن الطاعة، فالشائب البحر أعطانا سمكة عجيبة بلا رأس ولا ذنب، عيناها فى كتفها، وفمها فى صدرها، ولها ثمانى أرجل ولذلك فهى تمشى على جانب واحد كواحد سكران، أو أصابه فالج، فلما قمنا بوضعها فى نار، انبعثت رائحة شواء، طيبة آثرة، دعتنا لتذوق لحمها، فى التو غمغمنا بلذة واكتشفنا أنه كلما أمعن البحر فى التعمية، كانت رسالته حاضرة ناصعة صاح صوت ضائق: نحن على البرلا فى البحر، وماذا يعنى؟! ديامو جزيرة فى بحر. الكلام فى الاثنين جائز كما أنه لم تكن لنا غابات لتسكن فيها الزرافات، أو الغزلان، أو توحشها الضباع، والذئاب، والنمور، وكافة حيوان بناب، أو مخالب، هى كلابنا طبعا إذا عدت من السباع، ولا تعد - فهى لا تفلح إلا أن تمرح فى ربوعنا، تتسيد ليلنا بنباحها، الذى لا يثبت شيئا، سوى أنها كلاب لاشعلة، ولا مشغلة، إذن ديامو يابسة بيضاء وسط ماء، والبياض هنا يعنى أنها بلا حيوان ينهش، أو يلغ، أو يبقر، هى فى الحقيقة يابسة بنية اللون، والرمل، هكذا كنا بلا وحش، إلى أن ظهر الوحش، وبتنا من المصيبة نصرخ، ويا ويلاه ياويلاه سنكون عبرة بين الأمم، ولا أحد يرحم: هل نصنع عدونا؟! من يجب على هذا السؤال، يملك المفتاح وبعدها يصمت أو يجادل فعنده حينئذ وفرة فى الإجابات، سنقتل هذه الطيور، التى أرسلها البحر، إمعانا منه فى اكتمال الحوسة، ومن صاح، لينقل خوفه إلينا، طير أبابيل، اهربوا يا جدعان هبدناه بحجز فى رأسه، فتفجر دمه، أخرسناه، والتفتنا سماء دياموغامت بآلاف منها، كأنها تخلقت من رزاز الموج، تطير فى هيجان فيه جنة، وطيش الطبش، تصرخ: صو عو. صو. عوو وهى فى طريقها إلينا، عازمة على الويل، والدمار الكاملين

وخطف العيون شهب مسلطة، وصوبنا نحن، حجارتنا سلاحنا، وصرخنا مثلها: «صو. عوو. عوو والنبابيت فى أيدينا عمياء وننف اللحم المريش تتطاير فى كل الأنحاء، كل ذلك جرى، وحلقت الطيور الباقية مرتعبة، ومندحرة نحو البحر، وغابت خلف أمواجه البعيدة، وتجلت تحت أعيننا حقيقة: ما الذى جاء قبل، وما الذى يحدث بعد لتجعلنا نسأل سؤالا، يموت وينبعث من موته حيًا، دائمًا، ومشاكسًا، للأجداد، والآباء، الذين عمروا ديامو، وصرنا الخلف يحيط بنا اليوم بمايلد من عظائم الأمور، ومستجدات الفعال، حق لنا أن نسأل نيابة عن فضولنا، بل وحتى قلقنا، وهمومنا، كانت الوقائع تحاصرنا بألوان، وروائح، وأصوات، كأنها تمسك بنا، نراها جلية حاضرة، والمتعوس يقلب راحتيه، يمشى على مهل نازلا من العلاية آتيًا من عند جدار الحجارة بعد أن نقش اسمه على حجر، وكتب: للذكرى أكتب اسمى على مآقى العيون، فلا تمحيه السنون، عبيط ولكنه قبل أن يستوى فى نزوله تعثر على وجهه، وتلعثم وهو يرى هذه الجرة الممتلئة، حتى تبتها بالعملات الذهبية، جنيهات جنيهات تصدرها الدولة فى مناسبات بعينها، وحسب فى اللحظة أنه بهذه الجنيهات قد انفتحت له أبواب الدنيا، وعجل بحملها، وهى الجرة الثقيلة، عتل عتلة، ولما صار تحتها، انتفخ وجهه، ونطت عروقه، وكان أن ظرط بواحدة مثل طلقة مدفع، فضاع فى التو حلمه، واستيقظ على رجع صدى الظرطة فى أذنيه ، لم يستفد من حلمه سوى كنية، أطلقناها، وصارت متوارثة بديامو إلى يومنا هذا، قال واحد منا: لا يكون الأشرار أغرابًا دائمًا. لا نتذكر، أقالها ولها مناسبة؟ أم لنتذكر أنه حكيم يتمتع بالحكمة، وقال: انظروا كانت سماء ديامو قد احمر أفقها، ولسنا فى صبح، أو مغرب، وكانت تتكون بمشهد فى منتهى العجب، عشرة حمير طويلة الأذن، لها ذيول بخصلة شعر، ومعرفة ورؤوس كبيرة غليظة إذا تأملتها، راسخة القدم تتهيأ لحمل أثقال على أرض صلبة، فى رحلة شاقة، كثيرة العنت. أجمل امرأة فى ديامو صرخت، ونحن نرفع الوجوه، حيث تداخلت سحب الحمير، وتفككت، وضاع المنظر، ليتشكل مرة أخرى، فتجلت الجميلة جسداً عاريًا خارقًا، شاهدنا عبقريته، وهو يتقلب فى عريه، متكسرًا، مستقليًا، مقعيًا، مقرفصًا، مفرشحًا، مقبلاً يأخذنا جميعًا فى أحضانه، كروان يضحك، بلبل طليق اللسان، شحرور ينغم بنغمات عصفور الدورى يغنى أثناء الطيران، قنبرة مطرب، مزيج من شجن وأنين، كان لجسد الجميلة كل هذا الحضور، وكان لحمير ديامو العشرة حضورا على أرضها، حين سلكت الغريب عن طبعها، جعلتنا نبتلع ذعرا متوهجا لا يخمد، استبدلت بالنهيق الزئير، وبالمسكنة البطش، غيرت رأيها، فينا أكثر من مرة نحن أهل ديامو، هل يمكن أن نقول إن الخيال غادرنا؟!. بئس الرأس بلا خيال الذى قالها نال عشر رفسات فانكتم الذين مالوا نحوه، أصيبوا بالعض، فابتعدوا، وفجأة توقفت السحب عن التشكل بأى أشكال، ويموت الزمن بديامو حينما أخذت لساننا، ونطقت به: أخرجوا من هذه الجزيرة وأشارت بذيولها إلى البحر، أربعون قدما دقت الأرض بالحافر، تخلخل فضاؤنا بأصواتها كانت مقعية، تكشر عن أسنان قواطعها، تكنس الأرض بذيول رائحة، غادية، فى عيونها بأس، وفى طبعها وحشة، وفى تصرفاتها غدر، أسود غبرة، لولا الهيئة لصدقناها، كنا فى ضائقة، وكانت الحمير تعكنا بلفح أنفاس زفيرها، ومخاطها المختلط ونزلت الصاعقة بأرضنا حينما تأمرت، لادخول، ولا خروج من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجزيرة، اصبروا يا أهل ديامو، لهذا الاختبار، الذى أقرته، وهى تبعد النسوة والأطفال من حسبتها، هكذا يكون الشيطان عذبا رحيما فى شكله شيطانا فى مضمونه، ولكنه الشيطان، وليس الـ...، عشرة رجال انتقتهم وسيتم إخراسهم بعملية سريعة باترة، هم الذين سيذهبون إلى البلاد، لجلب التعيين، من فول، وتبن، وبرسيم، وهذا كما هو معروف طعامها، أما طعامنا فهو علب سمن، وزجاجات زيت، وعبوات ارز وأجولة دقيق وحمولات بصل، وثوم وبقية من بهارت، وأدوية سعال، وأدوية إسهال، وحبوب الصداع، والعطارة ولوازم المزاج من معسل، وتمباك، وفحم، وكبريت، وبترول، تضاحكت الحمير سخرة من هذا العدد وقالت: عجبًا مطالب الإنسان!! لنا فضيلة المطلب الواحد، او الاثنين لا اكثر، وله المتاعب، سيكون مع الرسل قائمة بالمطلوب، وهم عندها لا يحتاجون لألسنتهم، فاللسان عضلة تلت، وتعجن، فى الفاضى، والمليان، وتخمر العداوة، والخصام، التهمتنا بعيون حمراء واسعة، عميقة مخبوء فيها سر تعاستنا، فمن اطاع فضوله، تأخذه إلى ظلام قيعانها، يضرب فيها إلى ابدالآبدين، ابدًا لم نعرف حميرًا هكذا، ماذا يرادبنا بالضبط؟! دوم السوال ريحا، لفت ازقتنا - حتى الحمير ارتعشت - والريح تمد زاديها تخلع أبواب بيوتنا، ونوافذها، تطيرها نحو البحر، حتى صارت طيور غر سوداء عارية، مخرمة تخرج من خرومها أضواء تتلون بألوان قزحية، ظلت تتلاطم امواجها المتلاحقة مدة، فى آخر عهدنا بها، عند نقطة انعدامها طريد ديامو، عائدًا من العاصمة ضعيفا، وكان عزيزيًا مهلهلاً، وكان وسيما، وهى طبيعية التمرد، وبطره، من اين يأتى او يذهب يولد القلق، يخرج من الجزيرة أكثر من مرة، وفى كل مرة يرجع، ليخرج مرة أخرى الآن يبدو فقيرا إلا من معرفة وكذا نكتة فاحشة يتناقلها الشباب وتتصاعد ضحكاتهم، تثير البنات، تجعلهن يتساءلن دائمًا، لماذا للرجال رائحة ليست ثقيلة، هى إلى الخفة أقرب، ولكنها باللعجب، تؤثر تأثيراً، قلنا بصوت واحد: أهذا يوم تختره لتعود؟! قال: هو يوم ككل الأيام اريد حمارًا من هذه الحمير، اركبه، اطوف بديامو، أوحشتنى.

صرخت ودارت حوله وهى تصول: سنشرب من دم الأبله سطلا ونسحب مخه، عن طريق الأنف، والأحشاء تنزع لنترك له جزءًا ضئيلا من جسمه، الجلد، والعظم، والغضاريف، وتشبع جثته بالملح، وتنقع فى النطرون مدة شهرين، وبعد ذلك نرفعه خيال مآتة، عقب ذلك أشرنا إليه ليستمع إلى نصيحتنا التى تقول: الجيد يساوى السيىء، وعليك ان تكون حذقا، كأنه لم يسمعها، تأمل الحمر، وبعدها ضحك، وقال: أمازالت حميركم تظهر هكذا، فى سمتها الغبى؟! ما هكذا تكون الأحلام!.

دك الأرض اربعون حافرًا بقسوة عاتية تخرمت يابسة ديامو، واندفع فيضان من مياه البحر، من تحت الجزيرة لفوقها، دوامات تصفر، وترعد هذه بيوتنا تبتلع المياه، بيوتنا تبتلع، وتطلب المزيد، يعطيها البحر، المياه، المياه، فى كل وقت. فى كل مكان فى أعلى فى أسفل، فى يمين فى يسار هل تغرق ديامو، ويأخذها البحر؟! ماذا يراد بنا بالضبط؟! لا شىء كن غريقًا دون غرق تغمرك المياه حتى شفتك العليا، يعنى حتى شنبك، فلا تصل المياه إلى فتحتى انفك، تنفس ماشاء لك

من هواء ولكنك يا حبيبى فى حالة غرق لأن ليس لك قدرة على الخروج من هول اليم، لن تثور، لأنك غير غريق، لن تفرح لأنك غريق فعلا ديامو يا ديامو حبيبتى دى. م. موور. دى. يا. م. موور.

كنا نقهقه مرة، ونتادى مرة حتى احمر الأفق الشرقى احمرار حقيقيًا، معلنًا أن الشمس فى سبيلها إلى وضع حل لهذا اللغز، كانت ديامو تخرج من المجازى، وصاحت ديوكها، ونهق حمار حقيقى، فى زريبة بيت من بيوتها، كنا نتعرف على ديامو، إنسانها، حيوانها، نباتها، سمائها أرضها، بحرها.

نحن الذين من الحلم نستيقظ بعد أن وحدنا جميعًا، فهل سمع أحد، أن الحلم يمكن أن يصيب الجميع فى ليلة واحدة وهم نيام!.

هذا حدث لنا بديامو!.

فهل كانت ديامو جديدة، حينما استيقظنا؟!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد حسن غانم

مصائر الشخصيات فى ملحمة الحرافيش

المعنى والدلالة

أتم نجيب محفوظ - أمد الله لنا فى عمره - عامه التاسع والثمانين فى العاشر من ديسمبر الجارى، وبهذه المناسبة نقدم لقرائه فى مصر والعالم العربى هذه الرؤية الجديدة حول «الحرافيش».

لعل من بين المبادىء الأساسية للتحليل النفسى مبدأ الحتمية، والذى يعنى ان كل شىء محتوم الدلالة، وهو بذلك لايشذ عما يلتزم به العلم، وإن عدم الفهم لهذا الحتم إنما يعود إلى أسباب داخلية لا شعورية ناتجة عن المقاومة(١).

والكائن الإنسانى يخضع منذ لحظة الإخصاب وحتى الموت إلى العديد من التغيرات المستمرة، فهو ليس أبدا فى حالة ساكنة استاتيكية، بل ينمو من خلال مراحل متعاقبة، هذا النمو يشمل كيانه ككل مركب من النواحى الجسمية - التشريحية والعقلية المعرفية، والانفعالية والاجتماعية، بما يحدد الخصائص التى تميزه كشخصية متفردة، ولا تقف التغيرات عند حد معين، ولكنها تستمر، وإن كان بمعدل اقل سرعة حتى التدهور الذى يخبره الكيان الإنسانى فى حالات الشيخوخة، وهكذا يكون النمو عملية مستمرة، تبدأ حتى قبل الميلاد(٢).

ولو تأملنا اين يبدأ عمر الإنسان، أى ما هى نقطة الصفر فى حياته لوجدنا صعوبة فى تحديدها، حيث أن لحظة التحام خليتى الذكر والأنثى فى رحم الأم تعتبر نقطة تحديد ميلاد كيان جديد إلا انها مع ذلك لا تعتبر نقطة بداية مطلقة من لا شىء ولكن سبقتها حصيلة خبرة آلاف القرون من تطور الحياة تلخصت فى أجنه الخليتين اللتين التحتما لتكونا بداية الجنين(٣).

وتوجد العديد من النظريات التى قدمت عن النمو ومراحله إلا ان الباحث يرى أن نظرية اريكسون Erikson فى هذا الصدد افضل النظريات، إذ قسم مراحل عمر الإنسان إلى ثمان مراحل تبدأ من مرحلة

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الثقة والأمان فى مقابل الشك وتنتهى بالمرحلة الثامنة والتى تعنى التكامل حيث تعد هذه المرحلة الأخيرة فى حياة الإنسان، وقد عاش حياته كاملة وواجه جميع التحديات، واتم كل الإنجازات بأفضل ما يستطيع، ولأنه عبر عن كل ماضى نفسه من رغبات وأشبع كل ما لديه من احتياجات ومارس الشىء ونقيضه فأطاع وعصى وطمع فى الجزاء وخاف من العقاب لم يعد لديه من بقايا الصراع إلا القليل ولم يعد عنده من الرغبة المضادة ما يحتاج إلى إشباع أو تحكم وحرمان، فقد اقترب من حالة السكون التام او النيرفانا او السكينة التى تصل إلى ذروتها فى الموت، ولا عجب أن نجد تشابهًا بين نهاية الحياة وبدايتها، حيث خلق الإنسان ضعيفا، ثم يتحول الضعف إلى القوة، ثم تتحول القوة إلى ضعف فى جدلية ديالتكتيكية[٤] كما ان لكل شىء نهايته فى الحياة، فالحياة تبدأ بخلية واحدة وتنتهى بموت الشخص، كما أن مواجهة الموت - خاصة فى المراحل الأخيرة من العمر - يعد شيئًا اساسيًا، حيث يقضى كبار السن فترات طويلة يفكرون فى الموت بالمقارنة بصغار السن، بل ويتقبلون حتمية الموت بدون غضب، علما بأن الخوف من الموت يتعلق بشىء آخر غير العمر وهو المعتقدات الدينية، كما أن تقبل الموت والاستسلام له يمر بالعديد من المراحل والتى ذكرتها العالمة النفسية **إليزابيث كبلرروث** وهى مراحل: الإنكار - الغضب - الصفقة - الاكتئاب - الاستسلام، علما بأنه ليس من الضرورى أن يمر الشخص بكل هذه المراحل[٥] وإذا كان نهاية كل شخص - أو أى كائن حى - الموت، فقد احتل مفهوم الموت اهتمام العديد من علماء النفس إذ يرى - مثلا - **فرويد** أن الحياة كفاح بين غريزة الحياة Eros الليبيدو Libido ودافعها الحب والجنس والتى تعمل من أجل الحفاظ على الفرد وبين غريزة الموت Thanatos ودافعها العدوان والتدمير والانتحار، وهى غريزة تحارب دائمًا من أجل تدمير الذات، وتقوم بتوجيه العدوان المباشر خارجا نحو تدمير الآخرين، وإذا لم ينفذ العدوان نحو موضوع خارجى فسوف يرتد إلى الكائن الإنسانى نفسه بتدمير حياته[٦].

اى ان غريزة العدوان وجدت فى الأساس لتدمير الذات، وقد اتجهت إلى الخارج نحو موضوعات بديلة، فالشخص يقاتل الآخرين وينتزع إلى التدمير لأن رغبته فى الموت قد عاقتها قوى غرائز الحياة بالإضافة إلى عقاب آخرى فى شخصيته تتصدى لغرائز الموت ولكن الموت فى النهاية يحسم الموقف لصالحه[٧].

علما بأن فرويد يعتبر الموت غريزة اساسية وله فى ذلك نظرية[٨].

وإذا كان الموت - أو النهاية - يعد حقيقة لا جدال فيها لذا فقد حفلت الحياة الثقافية والاجتماعية بالعديد من الأمثال عن الموت (آخر الحياة الموت)، وأن الآجال محددة (ابن يومين ما يعش لثلاثة)، والموت قدر (اللى ما يموت اليوم يموت بكرة)، كما أن القوة والحياة والسلطة لا يجب أن تغر الإنسان ببقائه فى الحياة (عاشر عاشر مسيرك مفارق)، كما او الموت حقيقة يجب أن لاتغيب ابدا عن بالنا (من عرف مبتداه هان عليه منتهاه)[٩] وإذا كان الموت كذلك - اى نهاية كل كائن حى - فإن حياة الإنسان - أو الكائن الحى - قد تنتهى بطرق أخرى غير الموت، وبما أن الأدب هو انعكاس لثقافة الأديب ومدى وعيه بما يدور داخل المجتمع، وأيضا مدى وعى الأديب

بالقضايا الإنسانية، إضافة إلى انعكاس بناءه النفسى على عمله.. كل ما سبق يجعلنا ندرس حقيقة ودلالة نهاية الأشخاص فى ملحمة الحرافيش[١٠].

تحديد المفاهيم:

سوف نستخدم فى دراستنا المفاهيم الآتية: -

١ - الاختفاء:

هو إنقطاع الشخص عن المكان والأشخاص اللذين كان يتفاعل معهما.. انقطاعا قد يكون مستمرا أو (منقطعا) وقد يكون لاسباب متعددة، وقد يترك فراغا فى نفوس الأشخاص الذين كان يتعامل معهم، أو قد يكون هذا الاختفاء ذو تأثير ضعيف أو غير محسوس.

٢ - القتل:

القتل فى القانون هو: القصاص باليد، أى تطبيق قانون العين بالعين، والسن بالسن، فلا يترك للسلطة العامة أن تمارسه أولا تمارسه، وإنما يتمسك المجنى عليه أو اقاربه، او قومه بإنفاذه بأيديهم[١١].

والقتل فى علم النفس هو عدوان على الآخر، عدوانًا على كينونة الآخر دون أن يكون بالضرورة عدوانا على القيم الإنسانية المشتركة مما يتضح فى جرائم الثأر والشرف[١٢].

والتعريف الإجرامى للقتل هو: شخص أزهق روح الآخر أو الآخرين بهدف تحقيق مصلحة جماعية (الثأر والشرف) أو لتحقيق رغبة فردية وبصورة عمديه، وقد يقبض عليه ويودع السجن، وقد لا يتم ذلك لأسباب متعددة[١٣].

٣ - الموت:

ليس من السهولة بمكان تقديم تعريف محدد لمفهوم الموت لأنه مرتبط بمفهوم الحياة، كما ان النظرة للموت عند المتدين تختلف عن غيره، كما تتعدد الأسباب وتختلف من ديانة إلى أخرى[١٤].

والباحث يتبنى التعريف الذى قدمه «شروط» للموت حيث حدده بالأساليب الآتية: -

١ - الموت بوصفه وسيلة يحاول الفرد بها اشتقاق أهداف معينة، وجوانب إشباع من البيئة كما فى حالة التهديد بالانتحار.

٢ - الموت بوصفة انتقالا إلى حياة أخرى، والتى قد ينظر إليها على أنها حياة رهيبة شنيعة أو مجيدة رائعة.

٣ - الموت بوصفه نهاية نتوقعها[١٥].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل هذا التعريف قد جمع بين التهديد بالموت وبين الموت فعلا على أساس انه نهاية طبيعية يتوقعها الإنسان وإن اختلفت النظرة إلى النهاية.

٤ - الانتحار:

أ - فى القانون: كان الجارى عليه فى داوئر النيابة العامة اعتبار واقعة الانتحار جناية قتل عمد مع سبق الإصرار، المعاقب عليه بالمادتين ٢٣٠، ٢٣١ من قانون العقوبات، ولكن فى النهاية تقرر حفظ الدعوى العمومية لامتناع العقاب، أى أن الشخص إذا قتل نفسه فإنه لا يعاقب على فعله[١٦].

ب - فى علم النفس: الانتحار هو سلوك تدميرى من الفرد لنفسه، حيث يقوم طائعًا مختارًا ولأسباب ودوافع

متعددة - إلى تدمير ذاته بيديه، بدلا من أن يوفر أسباب الحياة، ولا تنس قول نيتشه والذى فرق بين نوعين من الموت، موت طبيعى، وهو ظاهرة لا حيلة للمرء فى دفعها ثم الموت الإرادى وهو الانتحار وقد حبذ نيتشه الموت الإرادى لأن فيه تحدى للاستسلام للموت الطبيعى[١٧].

٥ - الشخصية Personality:

تتعدد التعريفات التى قدمت لمفهوم الشخصية، يبدو أن أكثر التعريفات شمولا لمفهوم الشخصية هو ذلك التعريف الذى قدمه جوردون البورت Gordon AllPort والذى يرى أن الشخصية هى التنظيم الدينامى لأجهزه الفرد النفسجمية Psychophysical والتى تحدد أوجه توافق الفرد مع بيئته[١٨].

٦ - الحرافيش:

هم فئة من الشعب تمثل المطحونين/ المنبوذين والذين قد يستجيبون سلبا لكافة أحداث المجتمع وقد عبر عنهم نجيب محفوظ فى ملحمته الشهيرة ملحمة الحرافيش[١٩].

تساؤل الدراسة:

كيف كانت نهاية الأشخاص فى ملحمة الحرافيش؟

وما دلالة ذلك؟.

عينة الدراسة:

رواية ملحمة الحرافيش:

المنهج المستخدم:

تحليل المضمون Content Analysis محاولين استنباط النهاية من خلال تحليل مضمون حياة الشخص ككل، وكيف كانت نهايته؟.

الدراسة

أولا: الاختفاء:

انقسم الاختفاء إلى:

١ - ١ - الاختفاء/ الحضور العظيم:

ظل عاشور الناجى والذى اختفى فجأة حين بلغ الستين هو الحاضر الغائب طوال الملحمة، يتم تذكره إذا جاء أحد من أحفاده وتولى أمور الفتونة، وحاول قدر طاقته إقامة العدل، ونصر المظلوم، وكذا يتم تذكره كلما حاق بأى فتوة (أو ذى منصب) أى لعنة أو ضرر يتم تذكر عهد الناجى وظل طوال الملحمة كنموذج ورمز - مثله فى ذلك مثل الجبلاوى - ولعل الحوار الذى دار بين سليمان شمس الدين الناجى ووليديه (بكر وخضر) يوضح هذا الموقف النوذج (المثال الذى لن يتكرر لشخصية عاشور الناجى).

قال ابنه بكر:

- ولكن جدنا عاشور كان يحب الحياة الفاخرة!.

فسأله بغضب:

- من انت لكى تفهم المعلم عاشور؟.

- هكذا قيل يا أبى....

- لا يفهم عاشور إلا من اشتعل قلبه بالشرارة المقدسة.

ألم يحتل دار البنان؟.

فقال سليمان محتدا:

- معجزته فى الحلم والعهد.

- فقال بكر بجرأة غير محمودة:

- كان يستطيع أن يهرب من الشوطة، بلا حلم احتقن وجه سليمان بالدم وهتف:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- هكذا نتكلم عن الناجى (ص ١٥٨).

والأمثلة كثيرة فى الملحمة على عظمة عاشور الناجى.. انظر مثلا حين تولى جلال الفتوة ماذا قال له أبوه.

- الا تريد أن تحتذى مثال عاشور الناجى؟.

- أين عاشور الناجى؟.

- فى أعلى عليين يا بنى (ص ٤٠٦).

وكذا فى موقف آخر إذ دار حوار بين جلال وعبد الخالق العطار.

- سمعت ولا شك عن حكاية عاشور الناجى؟.

- حكاية محفوظة يا معلم.

فقال جلال بعد تردد.

- إنى اعتقد انه مازال حيا!.. وواصل جلال قائلا.

- وانه لم يمت.

وقال عبدالخالق:

- كان عاشور رجلاً صالحًا والموت لا يخطىء الصالحين ٤١٨: ٤١٩ كذلك ظهر نموذج عاشور الناجى فى الحكاية التاسعة، حين اراد فتح الباب أن يعيد العدل المفقود فى زمن اشتد فيه الوباء، وكان يوزع على الناس الصدقات ليلا وهو يقول من عاشور الناجى (من ص ٤٩٦: ٥٠١) ولعل عاشور الناجى كرمز يمثل العدل والمساواة، وإقامة مجتمع فاضل لا يوجد به تفاوت طبقى عنيف، ولا نريد أن نخوض فى تفسيرات دينيه متوغلة كما يفهم ويفعل البعض ذلك.

أ - ٢ - الاختفاء / الحضور العظيم المباغت: ظل الحرافيش طوال الملحمة يمثلون الحاضر/ الغائب، ينفعلون مع الأحداث سلبا أو إيجابا دون أن يتعدى مجرد الانفعال الصامت أو اجترار الأفكار والمشاعر بيد أن الحرافيش كقوة مسيطرة يحسب لها الفتوات حسابًا تجلت فى موقفين الأول: حين تحكم سماحه شمس الدين الناجى فى الأسعار، وشحت البضائع وكان يقوم - فتح الباب - الحكاية التاسعة - بتوزيع البضائع عليهم ليلا.. قائلا لهم: انها من عاشور الناجى، لكن افتضح امره، وكاد ان يصفى دمه - بعد أن تم تعليقه فى السقف، وهنا هب الحرافيش وانتقموا من الفتوة وأعوانه بل وسيطروا على الحارة تماما (ص ٥٠١).

الثانى: لقاء عاشور ربيع الناجى مع الحرافيش المطرودين فى ساحة الدراسة، ودار بينهم حوار عن كيف تعود الحارة إلى عهدها السعيد بعد ان استشرى الظلم، وهنا زلزل الحرافيش أركان الحارة والحارة هى رمز للمجتمع لدرجة أن الفتوة وأعوانه قد هربوا، ولم يبق فى الحارة إلا عاشور والحرافيش(ص ٥٥٨).

هذان هما الموقفان اللذان ابرزهما محفوظ طوال الملحمة وفى ذلك تاكيد لدور الحرافيش المؤثر - وليس السلبى/ الخانع/ الملتقى - الإيجابى فى تغيير مجريات الأمور.

ب - ١ - الاختفاء - الاختفاء المشين: هناك عدة مواقف نذكر منهما موقفين: -

الأول: اختفاء سنية السمرى - زوجة سليمان شمس الدين الناجى الثانية مع شاب سقاء، وكانت كارثة جعلت ابنها بكر ينكس راسه، وقد اختفت بعد أن، «فاحت رائحتها»، وقد طلقها سليمان - بعد أن أصيب بالشلل. (الحكاية الثالثة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثـانى: اختفاء بكر سليمان الناجى، بعد أن توهم أنه قتل زوجه، وقد حاول قتل شقيقة خضر - بعد أن حاول إنقاذه من الإفلاس (الحكاية الثالثة أيضا).

ب - ٢ - الاختفاء/ الحضور النادر: ويتجلى ذلك فى موقف - أو حكاية - سماحة بكر سليمان الناجى - والذى ظل طريدا لجريمة لم يرتكبها بل اتهم بها ظلما وعدوانا - جريمة قتل عجمية - وكذا ظنه أنه قتل المخبر زوج محاسن البولاقية، عاد إلى الحارة وهو ضرير.. بعد كل هذا العمر من الاختفاء والخوف من القبض عليه. وقد وصف محفوظ هذا الموقف - موقف الاحتضار.

تدهورت صحة سماحة فاضمحل سريعًا، وما لبث أن أسلم الروح وهو يتأهب للنوم عقب صلاة الفجر، وكأنه لم يرجع من منفاه إلا ليدفن فى جوار شمس الدين (ص ٣١٩).

ب - ٣ - : الاختفاء/ الحضور المنقذ: لعلك حضور خضر سليمان الناجى، حين قدم لينقذ شقيقه بكر من الإفلاس، وقد قام بواجبه، رغم اعتراض شقيقه بل ومحاولة قتله، ولم يكتف بذلك بل تولى رعاية أولاد شقيقه بكر، وأولاد أحد أولاده (سماحه بكر الناجى)، أما أولاد شقيقه بكر فكانوا رضوان وصفية وسماحه، وأولاد سماحة (وحيدة وقره ورمانه).

ب - ٤ - الاختفاء - الحضور المثير: لعل حكاية زهيرة، تلك الفتاة الصغير ذات الست أعوام والتى عملت فى منزل المعلم، عزيز وحين طلبتها أمها لكى تتزوج من عبد ربه الفران، وحين رآها المعلم عزيز هاجت أفكاره وتساءل: أين كان يختبىء هذا الكنز، وقد خصص لها نجيب محفوظ حكاية أطلق عليها اسم: «شهد الملكة»، لأن رجالاً كثيرين أحبوها وتصارعوا من أجلها، وقتل من قتل واستبعد من استبعد أو نفى من نفى، حتى قتلها أحد أزواجها السابقين (محمد أنور) (الحكاية السادسة).

ب - ٥ - الاختفاء/ الاختفاء بلا أثر: لعل اختفاء درويش زيدان عقب اختفاء عاشور الناجى، وإطلاق بعض الشائعات أن درويش وراء هذا الاختفاء وخشيته من الانتقام، وهنا اقترح علية شيخ الحارة ضرورة الهرب وقد اختفى درويش زيدان فجأة، فلم يعد يعرف إن كان هرب أم قتل، ولم يسأل أحد عنه، وتجاهله محمود قطائف تماما، وما لبث أن حل محله عليوه أبو راسين بياع المترو وكأن درويش لم يكن (ص ٩٥).

ب - ٦ - الاختفاء/ الاختفاء الدائم: ويظهر فى حكاية ضياء - أخو فائز وعاشور - الذى حاول أن ينقذ أمه وأخيه عاشور من السكن فى القبور - بعد فضية فائز وانتحاره - ولكنهما رفضا لاقتناعهما أنه قد سلك مسلكا غير شريف، وظل ضياء مختفيا ولم يظهر مرة أخرى أبدا (حكاية العاشرة).

تلك كانت نماذج الاختفاء وأنواعها والتى ذكرت فى سياق الملحمة.

ثانيا القتل:

وقد انقسم إلى الأنواع الآتية:

١ - ١ - القتل للانتقام: وقد حفلت الملحمة بالعديد من هذه النماذج

نذكر منها: -

- قتل محمد أنور لزهيرة زوجته والتى أجبر على تطليقها ولكنه لم يفعل وهرب، وظل مختبئًا يتتبع

أخبارها، وبعد أن تزوجت من المعلم عزيز، وقامت حروب من أجلها، ثم نقل فؤاد عبد التواب المأمور، حتى كانت ذات يوم وقد، غادرت جامع الحسين كالعادة وسط مظاهرة من الشحاذين والمجاذيب.. وهمت بالصعود عندما سمعت صوتا قريبا يهمس «زهيرة».

نظرت نحو الصوت فرأت محمد أنور يطالعها بوجه الموت، انذعرت مندفعة نحو الدوكارو ولكنه رفع عصا غليظة وهوى، بها بكل قوته على رأسها النبيل الجميل فتهاوت على الأرض صارخة.

وظل يضرب الرأس بوحشية حتى هشمها تماما غير مبال ببكاء جلال وراضى (ص ٣٧٨).

- قتل رمانة لشقيقه قرة عين، حيث كان قرة عين مثال للاجتهاد فى التجارة، وعلى عكس رمانة تماماً حيث كان يحيا حياة كلها صخب وإدمان وفجور، وحين اقترح رمانه بضرورة تقسيم التجارة حتى يستقل كل بتجارته، فزع رمانه، وخرج قرة للتجارة - ولكنه لم يعد.. ودارت الأحداث حتى اعترف رمانه لعزيز قائلا:

اعترف لك بأننى مدبر قتل أبيك فقال عزيز بأسى:

- أعرف ذلك.

- فقال بحزن.

- إنه مدفون بملابسه فى قبر وحيد لصق مقام الشيخ يونس (ص ٣٢٠: ٣٢١).

- قتل زينات الشقراء لجلال بالسم، حيث كانت تحبه لدرجة العبادة، بل وانقطعت من الدعارة وأخلصت له وكان أملها أن يقترن بها وتصبح سيدة فى بيتها، غير أنه بعد أن انقضى العام المحدد له من العزلة لكى يدخل إلى الخلود حتى فوجئت به يتناساها تماما، ويغامر بالدخول فى علاقات مع غيرها، فما كان منها إلا أن وضعت له السم، فى الخمر وظل جلال يجرع وهى تقول له.

لقد جرعت من السم ما يكفى لقتل فيل؟.

- أنت؟.

- أنت يا حبيبى.

وضحك ولكنه سرعان ما كف عن الضحك فى إعياء فقالت وهى تبكى - قتلتك لأقتل حياة العذاب (ص ٤٣٨) إنه انتقام المرأة نتيجة عدم إخلاص الرجل لها.

- قتل الفتوة الفللى لعجمية (بنت صباح كودية الزار) نكاية فى سماحة الناجى، والذى كان قد أبلغه أنه يريد الزواج منها ويدعو الفتوة ورجاله إلى حضور حفل القران، بيد أن الفتوة أخبره بضرورة أن يتخلى هو عن هذه الزيجة بل ويذهب بنفسه ليخطب له عجمية من والدها، وانصاع للأمر بيد أنه كان قد اتفق مع عجمية على ضرورة الهرب وفعلا انتظرها ولكنها قتلت، أو اتهم سماحة بقتلها وبدأ رحلة المطاردة (الحكاية الرابعة).

٢ - ١: القتل بهدف السرقة: مثل قتل رمانة للشيخة ضياء بعد أن تمادى فى حياة العربدة والسكر والمخدرات وذات مساء اشتد به السُكر فمضى مترنحا إلى جناح الشيخة ضياء، فدار حول مجلسها وهو يقهقه وراح يقول لها ساخرًا:

- إنك أصل البلاهة والبلاء.

وظلت المرأة غائبة فقال:

- إنى فى حاجة إلى نقودك فأين تكتنزيها يا معتوهة؟!.

وقبض على يدها وأنهضها بعنف ففزعت المرأة وضربته بالمبخرة فى وجهه عند ذلك جن غضبه فقبض على عنقها وشد بعنف فلم يتركها إلا جثة هامدة (ص ٣٢٠).

٢ ـ ج القتل بسبب الغيرة: مثل قتل فؤاد عبد التواب للفتوة نوح الغراب من أجل أن يتزوج بزهيرة، وقد حدث أن أرسل إليها كل منهما يريد الزواج منها، فاشترطت على نوح الغراب مثلا ـ أن يطلق نسائه الأربع، وقد حدث ذلك فعلا، وسارت زفه نوح الغراب فى موكب ضخم أو فى أمان من عهود الصداقة بينه وبين فتوات الحارات المجاورة، غير أنه حدثت مفاجأة فى الدراسة لم يتوقعها أحد إذ تحرش فتوة العطوف بالزفة خارقًا العهد والزفة.. وإذا برصاصة تصيب العريس فترديه قتيلا (ص ٣٦٨: ٣٦٩).

٢ ـ د: القتل بهدف رد الاعتبار إلى الذات: مثل تلك المعركة أو التحدى الذى أبداه شمس الدين جلال الناجى تجاه الفتوة سمعه القلابش حيث أجبره الفتوة على ضرورة أن يكتب كل أملاكه باسم ابنته بيد أن شمس الدين رفض وقامت معركة بين الرجلين.. تدخل البعض لصالح أحدهما حتى انتهت إلى قتل الفتوة، وقفز سماحة شمس الدين إلى الفتوه (الحكاية الثامنة).

٢ ـ هـ قتل الرمز: مثل قتل الفتوة حميدة لفتح الباب.. ذلك الشاب الذى تحدى بطشس سماحه وجشعه، وكان يسرق من المخازن ليلا الطعام ويوزعه على الحرافيش قائلا لهم أنها من عاشور الناجى، حتى قبض عليه، وأمر سماحه أن يعلق من قدميه فى السقف حتى يصفى دمه، بيد أن الحرافيش انقذوه، وتولى الفتونة، لكنه عين حميدة ودنقل، حيث استأثر حميدة بالفتوة، وحدد خطوات فتح الباب ومنع خروجه نهائيا قائلا له: إنك غير مأمون الجانب فابق حيث أنت وسيجيئك رزقك بلا تعب (ص ٥٠٨) ولكن «ذات صباح عُثِرَ عليه، جثه مهشمة فى أسفل المئذنة المجنونة».. هكذا انتهت سيرة فتح الباب وجهاده مثل صحوة قصيرة ،شرقة فى يوم طويل ملبد بالغيوم (ص ٥٠٨).

٢ ـ ط: القتل بهدف الإصلاح: مثل قتل شمس الدين جلال الناجى لأبيه جلال (الثانى) الابن غير الشرعى لجلال الأول إذ بعد أن توفيت والدته (زينات الشقراء) انقلبت حياته من النقيض إلى النقيض وقد ذهب شمس الدين إلى أبيه فى البوظة ليمنعه من التهتك والرقص عاريًا أمام السكارى ونشبت معركة بين الابن وأبيه، وحمل أبيه إلى البيت:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقام جلال إلى عنق زوجه يريد قتلها.. هنا فزع شمس الدين (الابن) وحذر والده من انه بذلك سيقتل والدته، بيد أنه لم يحفل بمنعه، «فزع شمس الدين إلى مقعد خشبى فرفعه وهوى به على رأسه بقوة جنونية (ص ٤٥٣).. ثم تتطور الأحداث بسرعة مذهلة فيموت جلال متأثرا من هذه الضربة، ويلقب شمس الدين فى الحارة بقاتل أبيه (الحكاية الثامنة).

٢ ـ ظ: القتل بهدف القصاص: وهو ذلك القتل الذى تمارسه السلطة بهدف إقامة العدل، وتطبيق القانون، ولعل واقعة القبض على محمد أنور.. قاتل زهيرة وإعدامه دليل على ذلك، وإن كان يلاحظ بصفة عامة، ورغم وجود شبح الحارة. وهو ممثل السلطة ـ كقوة قانونية، وكعين للدولة إلا أن دوره فى مجريات

الأمور يكاد أن يكون معدومًا، كما يظهر دوره بتميزه إلى الفتوة، أحيانًا إلصاقاً الجرائم التى تتم بأناس لم يرتكبوا هذه الجرائم.

ثالثاً: الموت: رغم أن الموت هو النهاية المحتومة لجميع البشر، إلا أن له العديد من الصور نوجزها فيما يلى: -

٣ - أ: الموت الطبيعى: وهو الذى يحدث نتيجة للتقدم فى العمر وقد تحدث عنه محفوظ بسرعة فى سياق الملحمة وكأن هذا الأمر بشيء عادى دفن فتحية زوجة أبيه، شهد موت الشيخ طلبة القاضى إمام الزاوية وسعيد الفقى شيخ الحارة وعثمان الدرزى الخمار (٢٠٤: ٢٠٥).

٣ - ب: مقاومة الموت وعدم الاستسلام له بسهولة: مثل شمس الدين عاشور الناجى، ذلك الفتوة الذى حاول قدر طاقته الاستمرار على عهد عاشور العظيم، ورغم تقدمه فى السن إلا أنه ظل محافظا على قوته لآخر لحظة،رافضا الخلود إلى الراحة وعدت صلابته البطولية أسطورة وكرامة من كرامات - الأولياء حتى سمى بقاهر الشيخوخة والمرض (ص ١٤٦).

٣ - ج: الموت همًا: وسوف نكتفى بذكر مثالين: -

الأول: موت فله حين طلبت من ابنها شمس الدين عاشور الناجى أن تتزوج من عنتر الخشاب ولكنه رفض بحجة أن زوجة عاشور العظيم لا يصح أن تتزوج، بل وهدد عنتر الخشاب وحين تأكدت من الرفض تصاب فله بحمى، تتدهور صحتها ولا تنفع معها وصفات العطار، وترنو إليه صامته، وتعجز حتى عن البكاء، وتسلم الروح فى جوف الليل(ص ١٢٨).

الثانى: موت سليمان شمس الدين الناجى حين مر باكبر ضغطين فى حياته: ١ - نشوب معركة بين ولدية (بكر وخضر) حيث اتهم الأول شقيقه بأنه يحرض زوجه على خيانته مما أدى إلى هروب الثانى.

ب - السمعة السيئة لزوجته سنية هانم السمرى، بل وهروبها مع شاب سقاء بعد أن طلقها سليمان الناجى.

٣ - د: الموت مرضًا: - مثل موت قمر وهى فى ريعان شبابها وكانت تستعد للزفاف من جلال إذ «ألمت بها ولكن برد بقمر غير أنها لم تعطل الاستعدادات المتوثبة للزفاف. واندفعت الوعكة فى طريق مجهول فارتفعت الحرارة واضطربت الأنفاس، واشتدت الآلام وتسلل الذبول إلى الوردة الناظرة.. مثل عدو ماكر خسيس خائن، ولزمت الفراش بلا حول فخبت نظرتها واصفر لونها ووهن صوتها.. (وانطلق) صوات فى جوف الليل يعلن صعود روح إلى مستقرها (ص ٣٩٦).

٣ - هـ: الموت لأسباب خارجية: مثل موت والدة محاسن البولاقية حيث كانت ضريرة وقد ماتت غريبة حيث، سقطت من نافذة الصالة المطلة على المنور فتهشم راسها(ص ٢٣٣).

٣ - و: الموت لأسباب ذاتية: - مثل موت وحيد سماحة الناجى نتيجة لشذوذه وسمعته السيئة وطرقه لكل ما هو غير مألوف - وهو سلوك اقرب إلى الانتحار - لقد غدا الفتوة مضرب الأمثال بشذوذه وشراهته فى المركله لا فى الحارة وحدها. وقد عاش بضعه أعوام بعد وفاة أبيه، ومات إثر هبوط فى القلب نتيجة الإفراط فى البلبعة (ص ٣٢١).

٣ ـ ط: الموت بعيدًا عن الأهل: ـ مثل موت رمانه فى السجن بعد أن قتل الشيخة ضياء، كما أعترف لعزيز أنه دبر لقتل والده (وهو فى نفس الآن شقيقه).

٣ ـ ظ: الموت الجماعى: وقد ذكره محفوظ فى الحكاية الأول، ذلك الموت الجماعى الذى يأتى عقب، قىء وإسهال مثل الفيضان ثم ينهار الشخص ويلتهمه الموت (ص ٥٤) وقد دبت فى ممر القرافة حياة جديدة.. يسير فيه النفس فى كل بيت نواح، بين ساعة وأخرى يعلن عن ميت جديد لا يفرق هذا الموت الكاسح بين غنى وفقير، قوى وضعيف امرأة ورجل، عجوز وطفل، أنه يطارد الخلق، بهداوة الفناء (ص ٥٥).

٣ ـ و: الموت بعد حدوث تغيرات سلبية فى الجسم: لعل الشىء الملفت للنظر فى الملحمة الحرافيش هو ذكر محفوظ حدوث العمى للعديد من الأشخاص والذين تتقدم بهم الحياة فقد حدث العمى لسماحة بكر الناجى، وكذا حماته وزوجة محاسن البولاقية، كذا حدوث شلل نصفى لجده سليمان شمس الدين الناجى.

رابعا: الانتحار: ـ

قدم محفوظ نموذجين له هي:

أ ـ الانتحار بسبب الخوف من الفضيحة والعقاب:

حيث قام فائز بقتل نفسه حيث وجدوا «فائز شاخص البصر، ملقى الوجه بلا حول، كأنه متجمد منذ ألف عام، يسراه مدلاة من حافة الفراش الوثير، تتكون تحته بحيرة من دم فوق السجادة الشيرازى، وثمة خنجر فوق القفطان الكمونى ذو مقبض ذهبى(ص ٥٣٠).

ولكن لماذا انتحر فائز؟.

لقد أسفرت التحقيقات والتحريات عن حقائق مفزعة، إذا بدأ مغامراته ببيع الكارو أنه استثمر ماله فى الدعارة والقمار والبرمجة والمخدرات.. وكان يقامر بثروات خيالية، وفى حال الخسران كان يستدرج الغريم مستعينا بالنساء والمخدرات فيقتله ويستولى على النقود ثم يواريه فى فناء داره، وفى آخر مقامرة خسر أمواله جميعا ثم اضطر إلى المقامرة بأملاكه فى شكل عقد بيع صورى فخسرها أيضًا ولم يتمكن من قتل غريمة الذى فر بروحه وماله، ولما خسر كل شىء، وأصبح سره مهددا بالإنفضاح انتحر (ص ٥٣٨).

ب ـ الانتحار بسبب الحزن على الحبيب: ـ لعل حكاية العلاقة التى نشبت بين الزوجين (رئيفه ورمانه) مثال صادق لكيف يكون الحب والذى يصل إلى درجة التوق بالمحبوب بل والفناء فيه، فلقد كانا يتماثلان تقريبًا فى كل الصفات، ورغم انهما لم ينجبا وتم الطلاق،وتزوجت رئيفة بسرعة من رجل آخر، وجرب رمانه الزواج من اربع جاريات بهدف الإنجاب حتى تأكدا تمامًا انهما عقيمان. هنا انخرط فى الخمر والمخدرات، وقتل الشيخة ضياء وأودع السجن، وحرصت رئيفة على زيارته متحدية بذلك القوانين والأعراف وحين علمت بموته فى السجن انتحرت همًا وحزنًا عليه (صفحات متفرقة من الحكاية الخامسة).

تلك كانت باختصار ابرز النتائج التى اسفر عنها تحليل نهاية الأشخاص فى ملحمة الحرافيش.

ولو لخصنا كل ماسبق فى هذا الجدول فيكون كالتالى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النهاية	ك	٪
الاختفاء	٩	٣١٫٣
القتل	٨	٣٤٫٤٨
الموت	١٠	٢٧٫٥٩
الانتحار	٢	٦٫٩٠
المجموع	٢٩	١٠٠٪

ولكن ما هو تفسير طبيعة كل نهاية؟.

نستطيع أن نتصور أن الاختفاء يمثل تناقضًا متصلاً على طرفه اختفاء إيجابى (يقود إلى الخلود ويضع الفرد فى موضع الأساطير) واختفاء سلبى مشين، وبين هذا وذاك يوجد أنواع عده من الاختفاء، ولعل اختفاء عاشور الناجى (وهو فى الستين من عمره) وتضارب الأقوال بشأن حقيقة هذا الاختفاء قد جعله الرمز - إلى درجة الأسطورة- طوال الملحمة إذ يمثل العدل والمساواة ومقاومة الظلم ونصرة الحق.. وهى كلها سمات مجردة يتعلق بها البشر. كما أن اختفائها مجسدة فى شخص عاشور الناجى إنما يفيد أن هذه المبادئ خالدة ولا تموت وسوف تظل أمل للبشرة تتعلق بها.

أما الاختفاء السلبى أو المشين فيقصد به عدم مناسبة الفرد لطبيعة البيئة التى يحيا فى كنفها وما تفرضه من قواعد وقوانين وإذا كان الفرد المختفى ينجو بذاته مبتعدا، فإنه يترك الأثر السيىء للذين ينتمى إليهم، ويظل هذا - الاختفاء - عارًا يلاحق الجيل، ولا شك أن هذا يؤكد مقولة انتماء افرد إلى الجماعة، وأن الجماعة تضفى المشروعية والحماية والامتداد على الفرد، وهذه الحقيقة قد أكدتها دراسات التحليل النفسى من أن الإنسان - وهو فى أشد حالات العزلة والوحدة - فى حالات الجنون أو حتى النوم، إنما يهلوس متخيلا الآخر أو الآخرين إذ بدون الآخر لا توجد الذات.

فهل كان نجيب محفوظ يعنى هذه الحقيقة.. حقيقة أن هناك أشياء يجب أن تختفى عن الأنظار حتى تظل العقول والقلوب تتوق إليها ولا تعانقها أو تلقاها، وأشياء أخرى يجب أن تختفى بالرغم مما تتركه فى النفوس من لوعه وأسى؟.

أما القتل تستطيع أن تتصوره أيضا متصل، على طرفيه قتل مشروعه (يجب أن تقوم به السلطة الحاكمة لتثبيت أركان العدل والمساواة) وفى الطرف الآخر قتل فردى (رواه دفاعاً عن النفس) وبين هذا وذاك توجد عدة أنواع.

لكن يتضح من خلال احداث الملحمة كلها تدخل السلطة الحاكمة فى الأحداث بالرغم من تواجد ممثل للسلطة فى الحارة (أو المجتمع) هو شيخ الحارة، كما أن السلطة لم تتدخل إلا نادرًا جدًا وفى حالة واحدة حين تدخل فؤاد عبد التواب المأمور وانتهز الفرصة وقتل غريمة نوح الغراب وهو يزف على زهيرة وهذا يطرح قضية السلطة فى المجتمع، والعلاقة بين السلطة والجريمة ذلك لان شخصية الفرد فى أى مجتمع ما هى الإنتاج لأجهزة التنشئة الاجتماعية والتى تمارس على الفرد سلطاتها، وقد تشكل هذه الأجهزة الشخصية السوية، وقد تشكل - فى المقابل - الشخصية غير السوية[٢٠].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويـرى فـرويد S. Freud وأتبـاعـه أن السلطة فى الأساس هى: - .

السلطة الوالدية، وأن فـشل الطفل فى إقـامـة عـلاقـة حسنة بينه وبين والديه يودى إلى نتائج سلبية قـد تمتد معه مدى الحياة (٢١).

ويضـيف شكلين إلى الجـانب السلطة الوالدية سلطة الأسـاتذة فى المدرسـة أو المـمـتـحنين، وكـذلك سلطة الرؤساء أو المرشحين(٢٢).

وهو نفس ما ذهب إلية هو راس. ب انجلين(٢٣).

أما ايرك فروم Erick _ Fromm فيفرق بين السلطة والتسلطية مميزًا بين نوعين من السلطة: -

١ - السلطة الرشيدة Authority _ Rational.

٢ - السلطة المثبطة Authority _ Inhibition.

وللمقارنة بين هذين النوعين يعطينا فروم مثالين هما: العـلاقـة بين التلمـيـذ وأسـتـاذه، والعـلاقـة بين العـبـد وسيده(٢٤).

كـمـا أن مـمـارسـة السلطة يخـتلف تبـعـا للبناء الاقتصادى، والاجتماعى وشكل النشاط السائد فى هذا المجتمع فالسلطة فى المجتمع السعيد غير السلطة فى المجتمع الاراعى وهكذا(٢٥).

على بأنه يوجد العديد من العلماء الذين اجتهدوا فى تقديم تفسيرات لأهمية السلطة أو العوامل التى تقود إلى ضـعـفـهـا فى بعض الفـتـرات وخاصـة أراء ابن خلدون، وماكس فيبره وغيرها.

أمـا فى حـالة بزوغ سلطة الفـرد وإصـراره على ارتكاب الجرائم، بل ممارسة أساليب تجعله يبتعد عن طائلة العقاب فيعود ذلك إلى العديد من الأسباب، ولعل ظاهرة الأخذ بالثأر Ravage كمثال يمثل ذلك حيث يعزل الفرد سلطة المجتمع ويقرر حقه بوسائله الفردية(٢٦).

وإذا كان محفوظ يقوم مفهوم الفتونة (وهى ظاهرة تحتاج إلى دراسة مستقلة) بمفاهيم عدة منها من يلتزم جادة العدل والمساواة ومنها من يناصر فئة على حساب فئة أخرى، ومن يفهم الفتونة على أساس أنها مقتم وخضوع من الجميع له وتسلط على رقاب العباد ولذا فطوال الملحمة ونغمة القهر والسلطة الغاشمة من جانب الفرد/ الفتوة لها الغلبة طوال الملحمة.. فهل كان يقصد محفوظ بذلك أن الفرد مهما كان لا يصلح لتولى حكم الحارة (أو المجتمع) أو الديمقراطية والحوار، والحق فى إبداء الرأى والرأى الآخر هو الوسيلة الوحيدة لإنقاذ المجتمع من كبوات وانفعالات هوجاء، حين تنجح فئة ما فى اجتذاب الفتوة إلى صفها فتتوحد به، وتقهر من خلاله فئة أخرى؟.

اما الموت فرغم أنه حقيقة من الحقائق الواضحة، فقد أبرز محفوظ العديد من صور الموت، والتى قد تتحالف العديد من العوامل والضغوط Stresses على التعجيل بوفاة الفرد، وموضحًا فى الآن نفسه عامل الفروق الفردة، وكمثال واضح جدًا فى الملحمة كيف إن وحيد سماحه الناجى كان مدمنًا للخمر والبوظة والمخدرات والشذوذ الجنسى، وعبد ربه الفران كان مدمنا فقط للبوظة ورغم ذلك مات مبكرًا جدًا وحيدًا فى حين أن عبد ربه الفران - وبعد أن بلغ الستين من عمره - قد تزوج وانجب خالد وقلع تمامًا عن حياة اللهو والفجور وامتد به العمر.

وهذا المثال على عكس حال جلال الثانى - ابن جلال الأول والابن غير الشرعى منه - ظل محافظا ورعا وثيقا حتى بلغ الخمسين من عمره - ومع وفاة والدته (فى الثمانين من عمرها) انقلبت حياته من النقيض إلى النقيض.

فهل كان محفوظ بإبرازه لكل هذه الجوانب يؤكد حقيقة أن الموت واقع واقع وإن تغيرت الأسباب وتنوعت، وأن الموت لا يفرق بين صالح وطالح؟.

أما الانتحار: فهو إقدام الشخص على إنهاء حياته بنفسه وإرادته - و لأسباب متعددة، وقد قدم لنا محفوظ - كما سبق وأشرنا - نموذجين للانتحار واختلاف أسباب كل محاولة فهل كان يقصد ضرورة أن تقدم هذه العناصر الفاسدة (كان فائز مغامر وقاتلاً ولصًا) و(رئيفة كانت شريرة وعاقرًا وحاقدة) على ضرورة أن تتخلص من حياتها لأنها بدون جدوى للآخرين، وأن الحياة إضافة وابتكار وحب وسلام وبدون هذا الهدف النبيل لا يستحق أن يعيش كل من يخالف هذا الناموس الطبيعى؟ وإلا يذكرنا ذلك بحديث الرسول - ص - والذى يقول: إذا أدرك أحدكم الموت وفى يده فسيلة فليزرعها يغرسها بالرغم من علمه أنه لن يستفيد منها، ولكن يستفيد الآخرين، وحتى يترك لها الحياة أكثر اخضرارًا وعطاء وأمنا وأمانًا.

خاتمة :

حاولنا فى الصفحات السابقة أن نوضح كيف قدم محفوظ نهاية الأشخاص فى ملحمة الحرافيش. وقد حاول أن يقدم بانوراما لما يدور فى أعماق النفس الإنسانية، وهذه الدراسة تتمة لدراسة لنا عن قراءة نفسية فى شخصيات ملحمة الحرافيش وهى ملحمة ثرية لكافة الاجتهادات والبحوث والدراسات.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع:

(١) فرج أحمد فرج: التحليل النفسى، سعيد رأفت، ١٩٧٨ (ص ٥).

(٢) فيولا فارس الببلاوى: مذكرات فى علم النفس النمو، جامعة بنها، كلية التربية غير مبين سنة النشر، (من ص ٣:٥٨).

(٣) محمد شعلان: الإضطرابات النفسية فى الأطفال، ط ١٩٧٧، (ص ٤٨ : ٤٩)، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية.

(٤) E.Erkison: childhood and society "Norton. New York. 1950.

(٥) محمد سمير عبد الفتاح: علم نفس النمو، ١٩٩٧، (١١٦:١١٩)، الناشر المؤلف.

(٦) Buss, A.H,.: "the psychology Faggremion.

(٧) انظر:

(أ) سيجموند فرويد: معالم التحليل النفسى، ترجمة محمد عثمان نجاتى، ط ٧، دار الشروق، (من ص ٤٩ : ٥٤).

(ب) دانيل لاجاس: المجمل فى التحليل النفسى ترجمة: مصطفى زيور، وعبدالسلام النقاش، مطبعة جامعة عين شمس ١٩٧٩ (من ص ٤٣:٥٥).

(٨) انظر:

(أ) يوسف الحجاجى، تصدع الشخصية فى نظريات علم النفس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ (من ص ١٦٠: ١٦٩).

(ب) خليل قطب أبو قورة: سيكولوجية العدوان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد ٤١، (ص ١٠١)، عام ١٩٩٦، القاهرة.

(٩) سيد عويس: أمثال وتعبيرات شعبية مصرية، كتاب اليوم، العدد ٣١٦، يسمبر ١٩٩٠، (من ص ١١٤: ١١٦)، القاهرة.

(١٠) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ط٤، دار مصر للطباعة، ١٩٨٥.
(١١) أ. د محمد خليفة: مقدمة فى دراسة السلوك الإجرامى، ط، دار المعارف، ١٩٦٢، (ص ٨٠).
(١٢) سادية القطان: محاولة تفسيرية لسيكولوجية القتل ما بين الجريمة والعقاب، مجلة علم النفس، العدد: ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ (ص٣٣).
(١٣) محمد حسن غانم: ديناميات صورة السلطة لدى المسجونين، دراسة نفسية مقارنة، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٩٠، جامعة عين شمس (ص١٨).
(١٤) سيد عويس: الخلود فى حياة المصريين المعاصرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢ (من ٤٩: ٥٤).
(١٥) أحمد محمد عبد الخالق: قلق الموت، عالم المعرفة، العدد ١١١، الكويت، ١٩٨٧، (من ص ٤٣: ٤٤).
(١٦) سعد جلال: فى الصحة العقلية - الأمراض النفسية والعقلية والانحرافات السلوكية، دار الفكر العربى، ط٢ ١٩٨٦ (ص٤٦٢).
(١٧) مكرم شاكر اسكندر: أدباء منتحرون - دراسة نفسية، دار الراتب الجامعية، بيروت، ١٩٩٢، (من ص ٥ : ٦).
(١٨) فرج طه: الشخصية ومبادئ علم النفس، مكتبة الخانجى، ٥٩٧٩ (من ص ١١: ١٦) القاهرة.
(١٩) محمد حسن غانم: قراءة فى نفسية شخصيات ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ، دراسة قيد النشر.
(٢٠) محمد حسن غانم: رسالةالماجستير السابقة، ١٩٩٠ (ص ١٣).
(٢١) أحمد عزت راجح: سيكولوجية المجرم العائد، المجلة الجنائية القومية المجلد الأول العدد الثانى، يوليو ١٩٥٨، (من ص ٦٦: ٦٧).
(٢٢) محمد شعلان: راجع ما سبق، ١٩٧٧ (من ص ١١: ٤٥).
(٢٣) هو راس ب. انجلش: علم نفس الطفل فى: ميادين علم النفس النظر، والتطبيقية، المجلد الأول، ترجمة السيد محمد خيرى، أشرف يوسف مراد، دارالمعارف، ط٤، ١٩٧٥ (من ص ١٠٩ : ١١٧).
(٢٤) عبدالستار إبراهيم: ديناميات العلاقة بين التسلطية وقوة الأنا، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، ١٩٦٢ (من ص ١٨: ١٩).
(٢٥) أريك فروم : الإنسان الجوهر والمظهر، ترجمة، سعد زهران مراجعة لطفى فطيم، عالم المعرفة العدد: ١٤٠، اغسطس ١٩٨٩، الكويت (من ص ٥٧ : ٦٠).
(٢٦) أحمد فائق: الأمراض النفسية الاجتماعية - دراسة فى اضطراب علاقة الفرد بالمجتمع، دار أتون للطباعة والنشر، ١٩٨٢ (ص٣٨٥).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نيتشة بعد مائة عام

ملف شامل تقدمه (إبداع) فى العدد القادم

بمناسبة الذكرى المئوية لرحيل الفيلسوف الشهير

«فردريك نيتشة»

(١٨٤٤ - ١٩٠٠).

المنافى

صمت:

إنَّهُ الصَمْتُ قائمٌ
بَيْنَ ثغرى
وَبينَ البلادِ الشَجِيَّهْ
وأنا وَجهُها الحزينُ
وَصمتى
ذلكَ السيفُ فى وِداجِ الضَحيَّهْ

قيد:

وَالقيودُ التى أعدَّ بَنو الأُمِّ
لِسانُ يُقَدُّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إمَّا تَلعثمَ أوْ ضَلَّ، إمَّا اختَلَجْ،
وَهنا ـ وَحْدَنا ـ نَبيعُ الكلامَ
المُسافرَ فى رقبَةِ الليلِ
حتى تَذوبَ المُهَجْ

مسافة:

وَالمسافاتُ كُلُّها وَردةٌ
صناعيَّة النَشْأ،
حَوْضُها آهلٌ بالذُبابِ
وقَدْ داخَ مِمَّنْ تيَمَّمَ
أوْ عَفَّ، ممنْ قَعَدْ،
فَانتحى سابحاً يصنعُ الرقصةَ
القريبَ من (الزَار).
حتى يَشيبَ الوَلَدْ.

البلاد:

البلادُ وَهذي الجبالُ،
التَسابيحُ للحارسينَ النوافذَ
منِ هَرطقاتِ الهواء،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فَهم يَطفحونَ من الكأسِ مثلَ الزَبَدْ،
وأنا أسمعُ الهُتافَ،
وَبعْضاً من الغُصَّة الجارحَهْ،
كلنًّا. . ، كلّنا بِلادُ، نَشيجُ،
زَرَدْ.

الزمان:
أيبقى زَمانُ إذا ما كَبُرنْا
أتبقى البلادُ الخَشوعْ؟
أمْ انَا نُسافرُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنافي:
أفي داخلِ المرءِ منفى؟
أمْ انَّ السَماءَ رَصاصُ قتيمْ
أيُعقلُ هذا الغموضُ
الذي لَفَّهُ، فَاستراحَ من الفَهمِ،
ممّا يبوحُ السَجينْ،
أكانَ الحوارُ حُدودَ الجنونْ؟
تَبَدَّلُ هذي الشخوصُ
ويَبقى على الأُفقِ
طَلْعُ الغُبارِ العَقيمْ.

وَلَكِنْ:

إذا شئتَ أنْ تَشربَ الوقتَ
وَالشايَ، هذا الصباحَ العليلَ،
وَتسخرَ من فكرةِ الموتِ والصمْتِ
والباقياتِ، وما سوفَ يأتى
من القُبحِ،
هاتِ البريدَ، وَظَرْفَ الرسالاتِ
وَالطابعهْ،
وَضَعْ كُلَّ شَىءٍ،
تَوَجَّهْ إلى المرأةِ الطالِعَهْ،
وَغَنِّ. . . ،
وَدُخْ مِنْ غناءْ،
هى الوقتُ يمضى جميلاً يَذوبْ،
فكنْ شجَراً فى حنايا المكانِ
يَمُدُّ الظلالَ على صوْتها والهواءْ

سورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبراهيم عبد المجيد في روايته الجديدة «طيور العنبر»

محمد على الكردى

يقدم لنا الروائى المبدع إبراهيم عبد المجيد فى روايته الجديدة (طيور العنبر)[1] الجزء الثانى من ملحمته الشعبية الرائعة عن مدينة الإسكندرية، التى بدأها مع (لا أحد ينام فى الإسكندرية)، والتى تصور تاريخ المدينة خلال الحرب العالمية الثانية، وهذه الملحمة الجديدة تؤرخ للفترة الممتدة من العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ وتنتهى مع فترة الستينيات التى تتدافع فيها حركة التمصير وتأميم الشركات الأجنبية وتتزامن، فى الوقت نفسه، مع الهجرة الكبرى للجاليات الأجنبية فى الإسكندرية وعلى رأسها الجاليات اليونانية والإيطالية واليهودية. هى إذن عودة إلى المكان العبقرى الذى خلدته الذاكرة الحية وأبدعه الخيال العجائبى المحلق والمتوهج.

وتنقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء رئيسية لاتخضع لمنطق ظاهرى واضح، إذ أنها تتوالى فى صورة مشاهد لايربط بينها تسلسل زمنى صارم بالرغم من خضوعها لإيقاع متدافع بدءًا من القسم الثالث، إذ تتابع المشاهد فى الأقسام الثلاثة على وتيرة ١٠ ـ ١٠ ـ ١٦. وليس من الضرورة بمكان أن يكون هذا التوزيع مقصوداً لذاته، وإن كان يخضع ـ كما يبدو ـ لنوع من التصعيد الدرامى الذى ينتهى فى المدى القصير بمجموعة من الانكسارات التى تصيب معظم الشخصيات الأجنبية والوطنية على السواء، وإن كانت تدعو فى المدى البعيد ومن منظور الرؤية الشعبية التى يتبناها الكاتب إلى التفاؤل، وذلك بقدر ما يمكن اعتبار الرؤية التاريخية نوعًا من التجاوز المستمر للماضى والحاضر والانفتاح الذى لاينتهى على مستقبل حافل بالتوقعات والطموحات.

ونحن نشعر، على مستوى الكتابة الفنية للرواية، بأن الكاتب متأثر بأسلوب «الواقعية السحرية» الذى مثله خير تمثيل الكاتب الكولومبى **جابرييل جارسيا ماركيز**، الحاصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٢، فى رائعته «مائة عام من العزلة»، والذى يقوم على توالد القص وتكاثره بطريقة عفوية عن طريق توارد الخواطر والنماء الذاتى للأحداث وكأننا أمام غابة لا تكف عن الانتشار فى كل اتجاه.

ولعل الكاتب نفسه يعبر خير تعبير عن هذه النشوة الخارقة التى تنتابه وهو يخلق الحياة ويبث الروح فى هذا العدد الغفير من الشخصيات البسيطة والساذجة، إذ يقول «سليمان» أقرب الشخصيات تمثيلاً له، فى المشهد الأخير من القسم الثانى:

«وترك سليمان القلم وتمطى وهو يحس كأنه عائد من كهف مسحور.. راح يقرأ ماكتب.. ادهشته العبارات التى تنزلق منه دون تمهيد ولاتزال.. وظلت لذة الكتابة تبث النشوة فى دمه. إن لديه هنا أشخاصاً وحياةً وثراءً ليس له نظير..»(٢).

وإذا كان الجو الغالب على هذ الرواية سيكون هذا التضغير الغريب والمدهش بين الواقع المتدنى وبين الأحلام الخارقة والخيال العجائبى المحلق، فإننا على أرض ممهدة، أعد لها الكاتب من قبل منذ ملحمته الروائية السابقة «لا أحد ينام فى الإسكندرية»، ذات العنوان الخارج عن المألوف، ولكنه ليس بقدر العنوان الجديد المدهش الذى اختاره الكاتب لملحمته الجديدة، وهو «طيور العنبر». فما مغزى هذا العنوان وما هى دلالته الخفية؟

فى الواقع ليس لهذا العنوان دلالة موضوعية مباشرة، وإنما هو مجرد عبارة رمزية تذكرنا بعالم الخرافة والرحلات الخارقة التى ترتبط بحكايات «ألف ليلة وليلة»، وهو عالم وثيق الصلة أيضاً بأخبار وأساطير المحيط الهندى، كما نسجها بعض الرحالة العرب، الذين يمثلهم فى هذه الرواية أحد أحفادهم الوهميين، وهو «فلفل مطحون» الذى يربط فى لفتة بارعة، عن طريق التوليد الخيالى، بين العنبر وبين طائر خرافى يقطن فى جزر «المالديف» وبين أحد أجداده المهووسين بهذا العطر والذى ينتهى صياداً لحوت العنبر، وإن كان لم يستطع، مصداقًا لشطحات الأحلام المستحيلة، أن يمسك بحوت واحد (٣).

ولعلنا هنا أيضاً، كما فى رواية «لا أحد ينام فى الإسكندرية» أمام محكمة المكان الذى يفرض وجوده، بما لشخصية الإسكندرية التاريخية ووقعها العاطفى الجياش فى نفوس قاطنيها من خصوصية فذة، على جو الرواية منذ البداية إلى النهاية، وذلك رغم كثافة عدد الشخصيات وتزاحمها إلى درجة مذهلة. ونحن نظل، بالرغم من تعدد الجنسيات الممثلة فى الرواية، أمام ملحمة شعبية فى المقام الأول، ونظل بالرغم من التعددية الحوارية وانفتاح صوت الأنا على صوت الآخر أمام منظور غالب يشكل الرؤية السائدة والرئيسية للأحداث، وهى الرؤية الشعبية.

وتمثل هذه الرؤية الأخيرة خير تمثيل شخصية «العربى» التى تشكل همزة الوصل بين أخلاط العناصر الأجنبية التى توافدت إلى المدينة منذ عصر إسماعيل وبين طبقات الشعبية المصرية المطحونة عبر تاريخ المدينة الطويل. والرؤية الشعبية، كما يصورها لنا

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الروائى بصدق وإخلاص، رؤية سمحاء، فياضة بالمحبة والمسالمة، بعيدة كل البعد عن مشاعر الحقد والبغضاء. ولعل كلمة «العربى» التى يلقيها بمناسبة توديع مستخدمته اليونانية خير دليل على ذلك بما تحمله من نبضات المحبة والسماحة والصفاء.

«الليلة آخر ليلة لكاتينا الجميلة فى الإسكندرية، عروس البحر المتوسط. الليلة لازم تكون أحلى ليلة. رغم إن إسكندرية كلها زعلانة علشان كاتينا. كرموز وبحرى والسيالة وخط الرمل كله والمنشية وحارة اليهود وسوق الخيط والميدان. إسكندرية الماء والهواء، إسكندرية محمود الملاح وسليمان وفلفل مطحون والبنت الحلوة حكمت والتى هى أحلى وأحلى الجونى وحتى حسنة أختى إسكندرية محمد على باشا وإسماعيل باشا والملك فاروق باشا وجمال عبد الناصر باشا!»[4].

تقنية الوصف:

يستخدم الكاتب تقنية الوصف التسجيلى للأماكن محاكياً ببراعة فائقة زوايا الكاميرا المختلفة، كمايعتمد فى استعراض الأماكن على تقنية التجوال أو المشى الذى يفرضه على معظم الشخصيات، وهو ما يتيح له إمكانية الوصف التفصيلى للشوارع والميادين والمطاعم والمحلات الكبرى دور السينما والملاهى. وغالباً ما يلجأ الكاتب أيضًا إلى تقنية توارد الخواطر أو تداعى الذكريات: فحينما تدخل شخصية مثل «العربى» إحدى دور السينما، على سبيل المثال، فإنها سرعان ما تقدم لنا عرضاً تفصيلياً لمختلف دور السينما الموجودة فى الإسكندرية سواء من حيث مستوى القاعة ونوع الأفلام المعروضة وخصائص الجمهور الذى يرتاد هذه الدور. ولايخلو الوصف الخارجى من الإشارة أحياناً إلى بعض الأحداث الغريبة أو الشاذة التى تتعرض لها الشخصية التى ترتاد هذه الدور، وهى قد اختفت فى معظمها هذه الأيام، وهو ما يعطينا صورة متكاملة للعادات والتقاليد التى سادت بين الطبقات الشعبية فى فترة من الفترات.

وتلعب عملية المشى عبر طرقات المدينة وأحيانها المختلفة وظيفتها الوصفية تلبية لأغراض مختلفة. فهى، أولاً، وسيلة بارعة لرسم لوحة تاريخية عن حياة المدينة فى الفترة التى يسلط عليها الكاتب أضواءه وهى الفترة الممتدة من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦٠، كما أنها ترتبط موضوعياً بالمستوى الاجتماعى للشخصيات المقدمة إذ نحن، فى الأغلب، أمام فئات مطحونة لاتستطيع اللجوء إلى السيارات أو إلى التاكسى إلا عند الضرورة القصوى، خاصة فى الفترة التى لم تشهد بعد الانفتاح على البلاد النفطية. ويرتبط التجوال أو المشى أحياناً بوظيفة إنسانية مشروعة عاطفياً، ولكنهاغير مقبولة اجتماعيًا لدى الفئات الشعبية بسبب المحرمات الملازمة للموروث العقائدى، ونقصد بذلك اللقاءات الغرامية وما تفرضه من عمليات التمويه تتطلب اختيار الأماكن البعيدة والتغيير المستمر لها، كما نرى فى حالة «إبراهيم مرسى» ومحبوبته الساذجة «نادية سلام». ولكن هذا لايمنع من قيام التجوال بوظيفته الترويحية الطبيعية فى حالات الضيق والتأزم النفسى، وهو ما تلجأ إليه شخصية مثل «العربى» بطريقة مؤثرة حينما يرتدى «بالطو ياناكيس» الذى أهدته إياه مخدومته «كاتينا»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليتجول به على الكورنيش وعبر الميادين الرئيسية وسط العواصف والأمطار الغزيرة.

أما على مستوى سرد الأحداث فالكاتب يستخدم تقنيته المألوفة التى استخدمها بطريقة موفقة فى روايته السابقة «لا أحد ينام فى الإسكندرية»، وهى نوع من المزج الفريد، وفقاً لطريقة عرض الأخبار فى الصحف، بين الأخبار السياسية العالمية والمحلية والفنية والاجتماعية وبين بعض الحوادث اللافتة للأنظار. ففى المشهد الخامس - عل سبل المثال - من القسم الأول للرواية، يستعرض لنا «سليمان» أهم الأحداث، فى نظره، فيحدثنا عن الغارات الإنجليزية على المدينة، وتنديد الدول بالعدوان، ثم ينتقل فجأة إلى الأوكازيون الشتوى للمحلات وإلى عرض فيلم «كوفاديس»، ثم يشرع، عن طريق توارد الخواطر، فى عقد مقارنة بين غارات الحرب العالمية الثانية المروعة، التى ربما شاهدها فى الأفلام أو قرأ عنها، وبين غارات عام ١٩٥٦ المعدودة، وفجأة يقفز، ربما لإحداث نوع من المفارقات الهزلية والساخرة، إلى ذكر بعض غرائب الأحداث:

«وقبض رجال البوليس فى المعادى على يهودى يرسل إشارات ضوئية للطيارات الإنجليزية، وقررت محكمة مصر حصر إيرادات حفلات أم كلثوم فى القضية المرفوعة من الفنان زكريا أحمد ضدها. وفى سيدى بشر أوقف شاب جالس فى سيارة جندى بوليس وطلب منه مشاركته فى تدخين سيجارة حشيش فقبض عليه الجندى فى الحال. وثار جدال حار بين الجالسين على جانب دكان أحمد العنيبيسى.. ويزداد النقاش ويحتدم أكثر إذا وقعت غارة نهارية للطائرات طاردتها المدافع المضادة المنصوبة فوق المساكن..»[(٥)].

الشخصيات بين الواقع والأحلام:

تقدم لنا هذه الرواية حشداً هائلاً من الشخصيات التى تتراوح بين إناث وذكور تختلف مواقفها وفقاً لدورها الذى تؤديه فى أحداث الرواية. ويناط، فى الأغلب، بهذه الشخصيات تمثيل جوانب معينة من الأحداث التاريخية التى مرت بها المدينة فى الفترة التى يُعنى الكاتب بتسجيلها، هذا بالإضافة إلى إلقاء الضوء على البيئة السكنية والاجتماعية التى تتحرك فيها، وعلى الأنماط والقوالب العقلية التى تمثلها وفقًا لدرجتها الثقافية وموضعها من الهرم الطبقى والاجتماعى. من ثم، تمثل كل شخصية زاوية معينة من الرؤية الكلية التى يود أن يقدمها الكاتب عن الفترة محل اهتمامه، وهى رؤية تمثل إلى حد كبير منظور الشعب المصرى الكادح والبسيط إلى ما يمر به من تطورات حاسمة خلال فترة التحول من مرحلة الرأسمالية الوطنية إلى مرحلة التحولات الاشتراكية من غير وعى كامل بخلفية هذه التحولات على المستوى النظرى والأيديولوجى. ولاتنفى هيمنة هذه الرؤية الشعبية، نظرًا لانفتاح الرواية على التعدد الحوارى، الرؤية المغايرة، ونقصد بها رؤية الجاليات الأجنبية واليونانية بوجه خاص. إلا أن هذه الأخيرة تظل رؤية هامشية ولاتخرج عن إطار التفسر العاطفى، نظراً أولاً للاختيار «الاكسيولوجى» أو القيمى للكاتب نفسه ونقصد به مبدأ التسامح، وثانياً لإرتباط هذه الرؤية بالطبقات الأجنبية الوسطى التى اندمجت بتاريخ كفاح الشعب المصرى.

كما نلاحظ أن معظم الشخصيات الوطنية، بخلاف الشخصيات الأجنبية («كاتينا» اليونانية، و«أسمهان» الإيطالية، و«راشيل» اليهودية) التى كانت تتعرض للتدهور النفسى وتمر بحالات من الإحساس بعبث الحياة واللامبالاة التى كانت تعوضها، فى ظننا، عن أحاسيس القلق ومشاعر الضياع تجاه المستقبل المجهول، تتسم بنوع من الازدواجية اللامنطقية، وذلك بحيث نراها تمارس حياتها وفقاً لأنماط من التراوح الغريب بين عالم الواقع والضرورات الاجتماعية الطاحنة، وبين عالم التحليق الخرافى والعجائبى. وليس من شك فى أن هذه القردة الخارقة على تجاوز الواقع وآلامه هى نقطة الارتكاز الأساسية لجماليات هذه الرؤية الفانتازية التى تعطى لرواية **إبراهيم عبد المجيد** سمتها الخاصة ومذاقها المتميز، والتى تجعل كثيراً من شخصياته الشعبية، فى الوقت نفسه، نماذج خيالية أقرب إلى عالم الأسطورة والخرافة منها إلى عالم بعمقيه الزمنى والنفسى.

ونحن، فى الواقع، أمام نمطين متميزين من الشخصيات: نمط الشخصيات الواقعية القريبة من مشاكل الحياة وشظف العيش وإن كانت لاتخلو من شطحات الخيال ونوازع الاعتراض والتمرد على الأعراف المستتبة، ونمط الشخصيات الخارقة التى تعيش فى غيبوبة تامة عن الواقع، وهى، من ثم، شخصيات هامشية وغير مؤثرة فى مسار الأحداث، وإن كانت تشكل كما هو واضح، لوناً من الخلفية الشاعرية المبهرة لها.

وتنتمى للنمط الأول الشخصيات الرئيسية، وهى، من غير شك، شخصية «العربى» التى تفتح الرواية وتتنبئ عن صعود الأجيال الوطنية القادمة من أبناء البلد، و«سليمان» المثقف المكلف بتسجيل التحولات الهامة، من عصر «الخواجات» إلى عصر الفلول الشعبية الصاعدة بسلبياتها وإيجابياتها، بالإضافة إلى بعض الشخصيات المؤثرة، وإن ظلت فرعية مثل «كاتينا» اليونانية، صاحبة «أتيلية» الخياطة التى يعمل عندها «العربى» والتى يحبها أكثر من غيرها مثل «راشيل» اليهودية ربما لأن الجالية اليونانية كانت أكثر الجاليات التحاماً بحياة الشعب المصرى ونضاله وكفاحه ضد الاحتلال ومشاق الحياة اليومية، و«نوال» التى ارتبطت بطريقة عفوية بحتة، بل وبعبثية غريبة بمأساة القبض على خلية من خلايا الحزب الشيوعى المصرى أثناء الفترة الناصرية.

أما شخصية «**العربى**» الذى يحمل اسماً يرمز إلى بنى وطنه أكثر منه اسماً حقيقياً، فهو يمثل وضع الإنسان المصرى، ابن البلد الذى لم يحظ، أسوة بالغالبية العظمى من الشعب، بقدر كافٍ من التعليم، والذى يعيش فى حالة مؤسفة من التذبذب والضياع إبان مرحلة حاسمة من مراحل تحول المجتمع المصرى من النظام الرأسمالى التابع للغرب، وممثليه من الأقليات الأجنبية فى الداخل، إلى النظام الاشتراكى الشمولى والموجه الذى بدأ بعمليات التأميم والتمصير بين ١٩٥٦ و١٩٦١.

ويقدم لنا الكاتب هذه الشخصية فى صور شاب قوى ووسيم لم يحصل على أى شهادة دراسية على الطريقة الشعبية بقوله: «شعره مفرود بالصابون وله «بوف» على طريقة «جيمس دين»»، بطل الأفلام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخمسينيات وممثل الشباب القلق والمتمرد. كما يشير الكاتب إلى ضياعه بعبارات بالغة القوة والدلالة:

«هو لايذكر ماضيه ولايعرف له مقصداً، هل قذفه الله من السماء، أم انشقت عنه الأرض»، بل هو «نكرة» تمام مثل اسم «لا أحد» الذى ذكره «عوليس» للوحش ذى العين الواحدة (السيكلوب) فى ملحمة «الأوديسا» ليهرب من بطشه..(٦).

ولا هم له إلا اللهو وشرب الخمر والجنس من غير أدنى تفكير فى غده ومستقبله، بل هو ، حينما تتاح له فرصة الحصول على قدر كبير من المال يقوم بتبديده غير مكترث إلا باللحظة الراهنة ومـاتوفره له من متع حسية آنية، على الطريقة الشعبية المأثورة:

اصرف ما فى الجيب يأتيك ما فى الغيب:

وتسمح هذه الشخصية للكاتب بإلقاء الضوء على حياة الجالية اليونانية والإيطالية فى الإسكندرية إبان فترة العدوان الثلاثى على مصر، فـ «العربى» يتيح لنا، بواسطة عمله حرساً فى «أتيلية كاتينا» الخياطة اليونانية، الالتقاء ببعض النماذج البشرية الأجنبية المتمركزة فى المدينة منذ عهد طويل. ونلاحظ أن الفئات التى تمثلها هذه النماذج، تجمع بين العقلانية فى تدبير أمور معاشها وبين اللهو والاستمتاع بنعم الحياة فى شراب ومتعة جنسية، وإن كانت هذه النزعة إلى اللهو تتحول إلى نوع من التهالك على الملذات والمجون فى فترة القلق والخوف من المجهول، التى تسبق حتمية مغادرتها السريعة لمصر.

كما تتيح شخصية «العربى» للكاتب فرصة رائعة لوصف أحياء وشوارع، بل ومعالم كاملة فى المدينة خلال فترة الانتقال من هيمنة الأجانب إلى غلبة العناصر الوطنية، وصعود المد الشعبى الذى صحبه غالباً تدهور عام فى مستوى العناية بنظافة المدينة وجمالها. ويناط بهذه الشخصية أيضًا دور «أيديولوچى» هام يعنى به الكاتب عناية خاصة، وهو قريب من دور التسامح الذى دعت إليه الرواية السابقة «لا أحد ينام فى الإسكندرية»، ذلك أن شخصية «العربى» مرتبطة معيشياً بطائفة الأجانب، وهى، من ثم، متعاطفة معها ومتفهمة لظروفها وأوضاعها الصعبة. كما أنها لمست فى بعض عناصرها اليونانية والإيطالية خاصة بعض الحب والانتماء العقائدى لمصر، وهو ما أبرزه الكاتب من خلال ظاهرة تطوع بعض العناصر اليونانية والإيطالية الشيوعية لصد العدوان الثلاثى على مدينة «بورسعيد»، كما أن تأكيده على شخصية «ياناكيس» الغائبة، وهو زوج «كاتينا» المناضل الشيوعى الشهيد فى حرب المقاومة اليونانية ضد الاحتلال النازى، يضفى على حركة النضال الوطنى فى مصر بعداًعالمياً مؤثراً، وإن كان النظام الناصرى، وهذه إحدى المفارقات الغريبة، سوف ينقلب على هذه العناصر التقدمية فى الوقت نفسه الذى تسانده فيه روسيا ضد العدوان الغربى ـ الإسرائيلى.

وتأتى شخصية «سليمان» الرامزة فى الأغلب للكاتب نفسه، لتمثل - ربما لما يوحيه الاسم من دلالات المعرفة والحكمة ـ دور المثقف العصامى المتطلع إلى كتابة القصص والروايات. وبجانب اهتمام «سليمان» بالفلسفة والأدب، نراه متفتحاً فى علاقته السمحاء مع الفتاة الإنجليزية جين بانكروفت ابنة أحد موظفى القنصلية

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

البريطانية فى المدينة. وليس من شك فى أن هذه العلاقة تقدم للكاتب، بجانب ماتكشفه من توق الشرقى إلى إيقاع الفتيات الأجنبيات فى حبه، وسيلة بارعة فى عرض جوانب فى ثقافته العربية والأوروبية فى فترة الشباب والتكوين، كما أن هذه العلاقة بين «سليمان» والفتاة الإنجليزية تتيح له عن طريق الحوار المفتوح عرض الرأى والرأى الآخر فيما يخص الأحداث السياسية المحلية والعالمية بشأن مطامع الدول الاستعمارية وأخطاء سياسات الدول المتطلعة إلى التحرر والاستقلال.

وتسمح ثقافة «سليمان» للكاتب بأن يقدم لنا كما لا بأس به من المعلومات التاريخية والحضارية الخاصة بالمدينة. من ثم، نعلم أن ميدان المنشية كان مقرا للقنصليات الأجنبية والعمارات الفاخرة والمبانى ذات الطراز المعمارى الإيطالى والوكالات والتماثيل الرائعة مثل تمثال محمد على باشا وتمثال إسماعيل باشا، كما يرتبط بأسماء العائلات الشهيرة مثل «منشة وسورسول وساويروس ونوبار وأمبروزو وسلفاجو وبسترودس وروسيتى وإيفرينو»، ويمكن إضافة كوتسيكا مؤسس المستشفى اليونانى الشهير. ولاينسى أن يذكرنابعظمة شارع شريف باشا حيث كان يتألق محل أولد إنجلاند ومحلات لاميزون دى كادو وإيتام وروفيتش وأوركو وصيدناوى، وبالطابع الثقافى لشارع توفيق حيث تتربع بجانب محلات هانو، مكتبة فيكتوريا ستيشنرى اند بوكس ستورا التى تبيع الكتب الأجنبية الباهظة الثمن بالنسبة للعصامى «سليمان» الذى تعود شراء ما يهواه من كتب من تجار الكتب القديمة بالعطارين ومحطة مصر. كما تلقى قراءات سليمان الضوء على بدايات التكوين الثقافى للكاتب نفسه، وهى - كما نلاحظ - متنوعة بحيث تشمل إبداعات الكتاب الإنجليز مثل توماس هاردى وجوناثان سويفت وكتابات سارتر وكامو فى الوجودية وفولتير وهوجو ودوستويفسكى العظمى، هذا بجانب قراءاته العربية التى تشمل التاريخ الوطنى والأدب قديمه وحديثه مثل شعر أبى العلاء وكتابات الناقد الفيلسوف إسماعيل ادهم المنتحر، وأعلام النهضة الثقافية الحديثة: سلامة موسى وطه حسين والعقاد وهيكل وغيرهم.

ولكن «سليمان» ليس مجرد شخصية وظيفية يناط بها مجرد عرض وكشف بعض الجانب الثقافية من حياة المدينة وبدايات الكاتب نفسه، فهو، بجانب ذلك، يحمل رؤية خاصة للعالم والوجود تغلب عليها الوجودية التشاؤمية، وإن كانت لاتخلو، كما سبق القول بصدد بعض الشخصيات المرتبطة بالواقع، من شطحات مثل ارتباطه بالصبية «سعدة» لما تمثله من نقاء وطهارة، واهتمامه بتثقيف الطفل المتخلف عقلياً «كروان»، وانزلاقه العفوى واللإرادى نحو التفوه بعبارات غامضة مثل هذه العبارة المربكة التى راودته وهو يفكر فى بواعث ارتباطه غير المفهوم بالطلفة البريئة «سعدة» التى يشبهها بإلاهة يونانية صغيرة:

«الضفادع تركب الأفيال وتضربها بألسنتها والأفيال تبكى بدموع حقيقى تنزل وتمشى فوق أسنانها التى هى من العاج...» .

ولعلها تشير فى غراباتها إلى حيرته وقلقه أمام هذه العاطفة الملتبسة التى تربطه بهذه الصبية التى تتظاهر بأنها «كبيرة» وتطالبه بأن يتمسك بها مهما تكن الظروف.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكثيرة هى الشخصيات التى تتراوح بين الواقع والحلم مثل «إبراهيم مرسى» ونقيضاه «خير الدين» و«نوال». ويمثل «إبراهيم» مع محبوبته الساذجة «نادية سلام» علاقة حب طائشة وغير مشروعة فى مجتمع الفقر والتقاليد الجامدة، وهى لذلك تؤول إلى الفشل ليس فحسب لفعل الظروف الخارجية من اقتصادية واجتماعية، وإنما أيضاً بسبب مراوغة الفتى وتقليده الأعمى للقصص الغرامية التى تشغل بها الأفلام عقول الشباب. أما علاقة «خير الدين» الشاب الطاهر النقى والمصاب بداء السل الفتاك، بفتاته «الجونى»، فهى، على العكس، علاقة جميلة وسامية يقبلها المجتمع الفقير، برغم ضغط الاعتبارات المادية والعملية عليه، لأنها تشكل، بالنسبة له، نوعًامن التطهر والتسامى. وقصة «نوال»، صاحبة الصوت العذب، لاتقل مأساوية وتأثيراً عن قصة «الجونى» صاحبة القلب الفياض بالرحمة والمحبة، فنوال تعمل ممرضة بإحدى المستشفيات ولاتقع تحت ضغط الاحتياجات المادية المباشرة، وقد وهبها الله صوتاً جميلاً عذبًا، ولكنه كان، للأسف، هو السبب الرئيسى فى محنتها. ذلك أن الطبيب الذى كانت تعمل تحت إمرته قد طلب منها، شغفًا بصوتها الصداح وهياماً به، الغناء بمناسبة رأس السنة الميلادية فى شقة بعض أصحابه، وإذ بهاتقع فى خلية من خلايا الحزب الشيوعى المصرى وتتعرض للاعتقال والتعذيب وهى أبعد ماتكون، بحكم ثقافتها المحدودة، عن الماركسية ودورها فى تاريخ الكفاح الوطنى فى مصر. إلا أن الغناء سيظل بالنسبة لها، كمَا كان ابتكار فن «الجاز» بالنسبة لإخواننا السود من المستعبدين، هو العزاء الوحيد والملاذ الجميل الذى يلجأ إليه الإنسان المطحون فى أشد الظروف حُلكة. وتعد أيضًا شخصية «محمود الملاح» من الشخصيات المتارجحة بين الواقع المزرى والأحلام الطائشة، بعيدة المنال، فهو إنسان، مثل شخصية «العربى» لايحمل أية شهادة ولا يجيد عملاً بعينه. إلا أنه مهووس بالسينما، وهو الهوس الذى يرمز إليه الكاتب بعبارة «كلاكيت أخرمرة يا محمود» المتكررة فى كل مشهد يظهر فيه. من ثم، نراه حينما يجند فى فرقة المشاة يطلب نقله إلى قسم الإعلام بهدف تصوير فيلم عن العدوان الثلاثى على مضر، نظراً لخبرته المزعومة فى مجال الإخراج وعمله الوهمى مع **حسن الإمام ويوسف شاهين**.

ويتعرض «محمود» للفشل إثر الفشل ولكن ذلك يفت فى عضده، فهو يتخيل أن النقاد الفنيين والسينمائيين يتآمرون ضده ولا يكفون عن اختلاق المبررات والأعذار الوهمية لمنعه من إخراج فيلم عن كفاح أهل بورسعيد. ويلجأ «محمود الملاح»، لمواجهة خصومه وتفنيد حججهم، إلى الأديب «سليمان» ليساعده فى كتابة رواية قابلة للإخراج السينمائى، ويأخذ فى تخيل عدد من المشاهد الضخمة التى يقتبسها من الأفلام الأجنبية العديدة الراسخة فى ذهنه عن الحرب العالمية الثانية. وينتهى تصوره لهذه المشاهد بنوع من الهلوسة التى تسمح له باكتشاف هذه الحقيقة المرة، وهى أن انتصار بورسعيد الرمزى، الذى هللت له وسائل الإعلام وضخمته كما كان مألوفا فى ذلك العهد، لم يجلب إلا الخراب والدمار والهجرة والشتات لأهل المدينة، ومما يزيد من مأساوية الموقف هو هذه النغمة الحزينة والمتشائمة التى يضفيها «سليمان» على حواره معه بحديثه عن تعاسة الإنسان وإحباطاته الملازمة لهذه الحياة الجائرة، والتى تسعد فيها، كما يوحى بذلك أبو العلاء، إلا الجماد الذى لايحس ولايشعر. وينتهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المطاف بصاحبنا بالتعرف على «كومبارس» إيطالية فى الإسكندرية، وبالزواج منها والعودة إلى نفس الأدوار الهامشية التى كان قد مارسها، من قبل، عن طريق الصدفة المحضة.

أما بالنسبة للشخصيات الخارقة وأصحاب الرؤوس المفلوجة، فهى تكثر فى رواية (طيور العنبر) بشكل لافت للنظر، على العكس من طابع الاعتدال الذى وسم استخدام هذا النوع من الشخصيات فى رواية «لا أحد ينام فى الإسكندرية» حيث لم تمارس هذه الوظيفة التغييبية بشكل أساسى إلا شخصية «البهى». ويبدو أن الوظيفة الرئيسية المنوطة بهذه الشخصيات العجيبة هى تصوير نماذج من الموروث الخرافى والفولكلور الشعبى اللذين يشكلان إحدى ركائز العقلية الغيبية، وهى وظيفة تلعب دوراً إيديولوجياً ونفسياً تعويضياً هاماً فى خلق عالم وهمى بديل يساعد الطبقات الكادحة على تحمل صعوبات الحياة وتجاوز واقعها البائس الذى لا أمل فى صلاحه أو تغييره.

وتنقسم هذه الشخصيات تقريباً إلى نمطين غالبين: نمط يتسم بالسذاجة المبالغ فيها، الأمر الذى يثير لدينا مزيجاً من مشاعر الشفقة والرثاء المصحوبين بنوع من التسامح والمودة، ونمط أقرب إلى الحياة البهيمية المطلقة التى تتحكم فيها الشهوات وتشعلها الغرائز والدفعات الجنسية. من النمط الأول، تبرز شخصية «عيد» المولع بهواية النظر والتأمل فى عيون النساء، ولكن على عكس عادة الصعاليك والمتسكعين من رواد محل «العنيبسى» الذين يتابعون بلا حياء عورات النساء. ويصوره لنا الكاتب فى صورة العينين الخضراوين. إلا أنه متخلف العقل يختلق أشياء غريبة ويرى ما لا يراه عامة الناس. فلقد زعم أن الرئيس عبد الناصر زارهم فى بيتهم وتناول العشاء مع أسرته، وأن فتاة أشبه بالحورية قادته إلى مكان مغمور بالضياء يعبق بروائح المسك والعنبر والكافور والبلسم حيث تناولته فتيات عاريات رائعات الجمال بالرعاية والعناية ذكرنه ببنات الحى (شوقية وبدرية ومشيرة وحسنة ونوال ونادية وحكمت وفاطمة وغيرهن...) اللواتى تحولن فجأة إلى فراشات زاهية الألوان تحلق فى حدائق لم يبصر إنسان مثلها من قبل، حدائق أقرب ما تكون إلى جنان الخلد التى وعد الله بها الصالحين من عباده المخلصين (٧).

وتقع فى إطار هذا النمط المذكور شخصية الفتى المجنون الذى يذرع الشوارع معنياً، والذى يطلق عليه سكان الحى اسم **فريد الأطرش** لولعه الجنونى بأغانيه، وشخصية «الخواجة بطسو» صاحب ماكينة رفع المياه من المحمودية، والذى أخنى عليه الدهر فأصبح شخصاً غريب الأطوار شحيح الكلام، وإن لم يتخل عن طيبته الفطرية وسماحته، إذ نراه، بالرغم من غرابة طبعه، بنصح أهل «نادية سلام» من رجال الصعيد المطبوعين على عادات الثأر والانتقام بتزويجها من الفتى «إبراهيم مرسى» بدلاً من محاولة قتله والفتك به، فالحب ليس شيناً، وإنما عاطفة نبيلة علينا تنميتها ورعايتها. وكذلك شخصية «الديب» حارس القطار الليلى الذى خرج به، حسب مزاعمه، من محيط الكرة الأرضية مخترقاً به عنان الفضاء الكونى، والذى يرى أغرب من مزاعمه تلك عدم اهتمام مصلحة السكة الحديدية، بسؤاله، ليس فحسب عن مصير هذا القطار وإنما عن مصير سائقه، وهو الدليل القاطع على انعدام قيمة الفرد فى بلدنا العزيز. ويمكننا أن نضيف إلى هذا اللون الخارق من الشخصيات الذى يتسم بنوع من البلاهة المدهشة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

خاصة حينما يظن أن والده قد توفى بسبب تشابه فى الأسماء اختلط عليه فى صفحة الوفيات بالجريدة التى اعتاد شراءها كلما أتيح له ثمنها. إلا أنه سرعان ما تتسع مداركه بفضل الحكايات الشعبية وسير البطولة التى يرددها المنشدون فى المقاهى وبفضل توجيهات «سليمان» فيلسوف المساكن الشعبية. ويظل «كروان» بالرغم من نضجه العقلى المتزايد مثالاً فريداً للطهر والنقاء وسط ما يحيط به ربما استغلالاً لسذاجته الفطرية وولعاً بانتهاك براءته، من إغراءات وغوايات. ومن ثم، فهو لايقبل مغازلة الفتيات اللواتى يتجرأن عليه، ولا يرضخ لإغراء زوجة «حبشى»، هذا الشخص الغريب الذى يعيش على الفطرة ويهوى جمع لقطاء المدينة فى عشته على حافة المحمودية.

أما النمط الثانى من هذه الشخصيات ذات القدرة الخارقة على مزج الحقائق بالأوهام، وعلى نسج الأكاذيب واختلاق التفسيرات الزائفة التى تروق للعامة وتستهوى ميولها الجانحة إلى التضخيم والتهويل فيتجلى فى صورته المبهرة فى شخصية تاجر البهار «فلفل مطحون»، وهو، كما نرى، اسم رمزى مركب يتيح للكاتب تزويدنا بصورة «بارودية» هزلية ومعكوسة للواقع المأساوى لحياة البسطاء من الناس. على هذا النحو، تقوم هذه الشخصية بتقديم رؤيتها الخاصة لنا فيما يتصل بتاريخ الوطن والعالم، وهى رؤية مبهرة بالرغم مما تتسم به من خيال جامح ومخرقة صارخة. لاغرو، من ثم، أن يكون اعتداء إنجلترا على مصر بسبب تأميم قناة السويس أمراً طبيعياً، فهى ـ كما يقول ـ مستعدة لمحاربة العالم أجمع لو مس بلد ما جزءًا من مصالحها. ولقد سبق لها، مصداقًا لذلك، احتلال بلاد الهند للحصول على البهارات التى كانت ترى أنها تخصها دون غيرها من بلدان العالم. ويحلو لهذه الشخصية نسج الأساطير حول أنواع التوابل وأصنافها وحول ماضى أسلافها المزعومين: فالفلفل الأسود يرجع اسوداده إلى حرق حقوله التى ينمو فيها بسبب ما يدب فيها من ألوان الأفاعى والحيات، والفلفل الأبيض إلى عدم حرق حقوله، بينما تعود ظاهرة اللون هذه إلى اختلاف طريقة تجفيف حبوب الفلفل. وأما بالنسبة لأجداد «فلفل»، فهو ينحدر من أسرة عريقة أسسها المدعو «عمر بن نجم الدين الدماميني» المتوفى عام ٧٠٧هـ، والذى كان يمتلك قيسارية تشغل نصف مساحة شارع «فرنسا» قبل أن يطلق هذا الاسم عليه. وكان لجده هذا فنادق فى معظم موانى البحر ينزل فيها تجار البهار من جنوا وبيزا وفلورنسا ومارسيليا وقبرص وتركيا والشام والمغرب للحصول على حصصهم من التوابل التى تحملها سفنهم إلى العالم أجمع. ولايتورع «فلفل مطحون»، وهو العليم بخصائص الأعشاب وأسرارها، عن ابتكار الوصفات المقوية للذكورة وتشجيع أصحاب الآمال المحطمة مثل «محمود الملاح»، المهووس بالإخراج السينمائى، على تدخين الحشيش والفسق مع بعض النساء المنحرفات مقابل المال.

ويمكن أن تحلق بهذا النمط الأخير من الشخصيات التى تمثل، فى الأغلب، دفعات اللاشعور المكبوتة، شخصيات «محمود القزعة» الذى يود استرداد الأيام التى صمها وتويضها بالإفطار حتى يشوى فى نار جهنم، وشخصية «حبشى» الذى يمثل الإنسان البدائى ويتقمص شخصية «طرزان»، وهو على عكس ما يوحى به اسمه أبيض البشرة، جميل المحيا، ممشوق القوام. ولقد

تزوج من «بدرة» السمراء، صاحبة الخلقة الدميمة والشعر المجعد، وأنجب منها أولاداً ضمهم إلى بقية أبناء من اللقطاء وضحايا المدنية الخاطئة الذين يلتقطهم على ضفاف المحمودية ويؤثر تربيتهم بدلاً من تسليمهم إلى الشرطة أو الملاجئ.

وهكذا تتراوح معظم شخصيات الرواية بين إحساسها الحاد المؤلم بالواقع المعيش وبين شطحات الخيال التى تتيح لها التحليق بعيداً عن ضراوة الحياة اليومية وقسوة الواقع الاقتصادى والسياسى، وهى، من ثم، تعيش فى المطلق ولا تكترث إلا باللحظة العابرة، وهى، من ثم أيضاً تعيش خارج الزمن والتاريخ، ولا تتأثر بأحداث العالم الخارجى التى لايمكن مواجهتها إلا بالأحلام ولاتجاوزها إلا بخوارق الأوهام. إلا أن اللوحة التى يقدمها لنا الروائى المبدع إبراهيم عبد المجيد لاتخلو من بعض بوادر الأمل بالرغم من التدهور العمرانى الذى عرفته المدينة آنذاك وبالرغم من تفاقم الحالة الاقتصادية وانتشار ظاهرة التسول، بل وتزايد معدلات التلوث والقذارة والقبح بعد خروج الأجانب. وليس من شك فى أن الأمل المرجو ـ الذى ربما قد تحققت بعد بوادره فى الوقت الحالى ـ منوط فى النهاية بفهم الشعب المصرى بضرورات التغيير والثورة على الواقع الموروث بكل أشكاله المادية والعقلية، ومنوط أيضاً بقبوله المتسامح والبعيد عن التعصب للدور التاريخى الذى لعبته هذه الجاليات الأجنبية، بالرغم من نزوعها المعروف نحو استغلال موارد المدينة والإثراء بواسطة كل الطرق المشروعة وغير المشروعة، فى تعمير الإسكندرية وتزيينها وإبقائها درة ساطعة على جبين البحر المتوسط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش البحث:

(١) إبراهيم عبد المجيد، طيور العنبر، روايات الهلال، ١٩٩٩.
(٢) الرواية، ص ٢٥٤.
(٣) الرواية، ص ٢٣٩.
(٤) الرواية، ص ٤١٦.
(٥) الرواية، ص ٥٢.
(٦) الرواية، ص ص ٨ ـ ١١.
(٧) الرواية، ص ص ٣٥ ـ ٣٧.

عبد الله تايه

انفلات الموج

يتدفق القمر من وراء الرابية البعيدة ويدخل عب الشجر، يتسلق سيقان النخيل، والمدى العالى، يتسلل فى نغم الحروف الطالعة من نسيج الحناجر، ويمتد من رءوس الناس إلى أقدامهم، فتتضح معالمهم، يظنون أنهم وحوش كاسرة، أسود مفترسة، كلاب لها نباح يخرج بقسوة من بين الأنياب، فيكتشفون أنهم مجرد نمل يسير فى طابور نحو ثقب فى الأرض هنا أوهناك، فلا يلتفت إليهم أحد، ولا تثير طوابيرهم أدنى اكتراث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تصبح الجمادات تحت ومضة الضوء بناطيلاً وقمصانًا، فساتينا وقبعات، أجسادًا من قلق تهتز فى اللمعان بشجن فاضح، تشارك فى الفعل.

- ترى، هل يحدث هذا بقرار عقلى من جماد؟

فاه آخر يكاد يغفو عند الحديث:

- النور للجهات العالية، يلامس أعالى السنابل والسطوح والأشياء.
- إنه لا يتسرب إلى الداخل المغلق.
- من منا يراقب ما يجرى؟ ازدحمت المساحات والشخوص والجمادات.
- وهل تملك مراقبة الأشياء بحيادية؟ إذن إعزلها أو انفخ نارًا فى الوجدان.
- تتشابك جدران الزينة، يستمر الاشتباك الدائم بين مطالع النور ومغارب الظلام.
- والاشتباك الدائم بين آدم والجنة؟

- وبين الأبعاد الست تصطدم بحواجز الظلال، ولا تطمس الوان الجمال مهما استبدت.

- لكن بنايات التوهج تطمس الوان البهجة.. تعمى البصيرة.

- البحر فى الغرب اتساع يعوضنا ضيق الجهات ويمد حبال المدى فلا نلتقى مع الأفق..

- والشمال امتداد لا بأس به.. لكنه امتداد فى الذاكرة وحسب.

- امتداد يبعث فى النفس الانقباض.

بل امتداد يبعث مستدير يبدأ ولا ينتهى.

- لأنهم سيجوه بالأرقام والأوراق والمواعيد.

- حشروه..

- إذا كان هذا حشر الجمادات فكيف حشر الأحياء؟!

- يطلع الله الجميل عليهم بطلعته النورانية ويقول: «أين الملوك.. أنا الملك اليوم».

إلى ركن المكان، يتمتم بكلام لا يسمعه أحد، ولا يثير رضا أحد، ولا سخط أحد، كلام، كأى كلام، لا يوقف الزمن، ولا يبعث الروح فى المكان، يسير قليلاً يتأمل ساقيه، يقذف الهواء بقدمه، يصطدم الهواء بالباب، يهتز القفل، يسقط المفتاح، ينفتح الباب.. تهجم عواصف شتى تعيد ترتيب الأشياء فى أماكنها.. يهتف:

- لماذا يكون المستحيل سيد المكان والزمان؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفاه الآخر يطلع ثانية:

- إذا كان الأمر كذلك اشتم رائحة السكون.

رد عليه بغضب:

- بل حركة. لهاث. غدو.. وانفلات موج..

- وتسمع تداخل الأصوات!!.

- وانثناء النخل، واحديداب القمر، واصفرار ما بعد العصر..

- احديداب القمر!! شئ من قدرات الإله..

صمتت الأصوات، خشعت فى سكينة ووقار، وكل الجدران لم تمنع وصول الزامور الطويل من الشارع.

فلسطين

الإسلام فى أوروبا *
كما يراه المستشرقون

حمادة إبراهيم

هذا المجلد الضخم الذى يتألف من ٢٧٨ صفحة من القطع الكبير ويشتمل على ٣٤٠ صورة أشرف على إخراجه عالمان مستشرقان لهما باع طويل فى هذا المجال. الأول هوالإيطالى **فرنشيسكو جابرييلى** F.Gabrieli صاحب الفكرة والذى تعبدها بمساعدة نفر من الباحثين الإيطاليين حتى خرجت إلى النور، من الطبعة الإيطالية.

وفرنشيسكو جابرييلى أستاذ سابق فى جامعة السوربون وهو متخصص كرّس حياته لدراسة التاريخ الإسلامى فى العصور الوسطى والحديثة. ومن مؤلفاته نذكر الكتب التالية: ١ - **محمد**. ٢ - **العرب**. ٣ - **محمد وغزوات العرب الكبرى**. ٤ - **الحروب الصليبية**. ٥ - **الشعر الدينى فى صدر الإسلام**. ٦ - **الأدب العربى الجاهلى**.

أما المشرف على الطبعة الفرنسية لهذا الكتاب فهو المستشرق الفرنسى **چان پول رو** J. P. Roux أستاذ الفن الإسلامى بمدرسة اللوفر والباحث بالمركز القومى للبحوث العلمية (R.S.C.n) وقد أصدر العديد من البحوث والكتب حول الإسلام وفنونه تتعلق بوجه خاص بالاتراك، كان آخرها كتاب بعنوان: ديانة الأتراك والمغول صدر فى عام ١٩٨٣م.

لقد أصبحت الكتابة عن الإسلام والعرب والمسلمين سمة من سمات العصر. إن الصحوة التى يعيشها العالم الإسلامى من اليوم بما يصاحب ذلك من مشكلات وأزمات بل وصراعات جعلته فى مقدمة الاهتمامات التى تشغل العالم اجمع. ومن ثم خرجت الى النور العديد من البحوث والكتب التى تتناول بالدراسة

* كتاب جديد صدر بهذا العنوان L'islam Eneurope لمجموعة من المستشرقين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا العالم الإسلامى من حيث الطبيعة والأرض والتاريخ والدين والثقافة والفكر والاجتماع.

وإذا كان هذا المجلد يندرج فى قائمة هذا الإنتاج العلمى الضخم فإنه كذلك يسد بعض ثغراته، لأننا قد نجد بعض مادته فى ثنايا غيره من المؤلفات، غير أن ما يميز هذا المؤلف أنه يلم بأطراف موضوع لم يسبق معالجته بشكل متكامل بالكلمة والصورة على النحو الذى تحقق لهذا المجلد. لقد أراد مؤلفو هذا الكتاب تحليل العلاقات الوثيقة القديمة والحديثة التى تربط بين العالم الإسلامى وأوروبا طوال ألف وثلاثمائة عام من تاريخ البشرية. تلك الحقبة التى تمتد بين تاريخين هامين الأول عام ٧٢٢ م الذى شهد مولد الإسلام، والثانى عام ١٩٢٢ م الذى شهد الثورة التركية بزعامة مصطفى كمال، تلك الثورة التى كانت بداية مرحلة جديدة من التاريخ، المرحلة التى نعيشها الآن.

والعلاقات الوثيقة التى يحاول هذا الكتاب دراستها لا تقتصر على الحربية منها والتى مازلنا نذكرها حتى الآن، وأهمها معركة بواتييه والحروب الصليبية، وسقوط القسطنطينية، وحصار البندقية. ولكن الكتاب يهتم أيضاً بالعلاقات السلمية القائمة على حسن الجوار والتعايش السلمى والأخذ والعطاء فهناك وجود إسلامى فى أوروبا الشرقية وجنوب شرق أوروبا؛ بالإضافة إلى المهاجرين من المسلمين فى أوربا والأوربيين الذين اعتنقوا الإسلام حديثاً. ولا ينبغى أن ينسينا ذلك حقيقة هامة وهى أنه إذا كان الإسلام لم يتمكن من تحقيق هدفه بضم أوربا إلى حظيرته، فقد ظل دائماً مصدر تهديد لهذه القارة، وأقام فيها ردحاً من الدهر وغرس فيها غرسه الذى أثمر وأزهر الكثير من طيب ثماره ويانع أزهاره. وإذا كانت المحاولات المتعصبة قد أزالت أكثر هذه الآثار فلم يزل هناك الكثير منها تحت أسماء عديدة منها الحمراء وغرناطة وغيرالدا وأشبيلية والسليمية، لقد كانت هناك أوربا المسلمة فى يوم من الأيام استمرت قرابة ثمانية قرون فوق أرض أسبانيا وقرابة خمسة قرون فى بلاد الكرم وأكرانيا وضفاف الفولفا، وحوالى ثلاثة قرون فى جزيرة صقلية. ومن يدرى؟ فى بعض أطراف من فرنسا المسلمة تراوح عمر الإسلام بين عشرات السنين والقرن الكامل. ولقد ظل الروس يخضعون للمسلمين قرنين كاملين (١٢٢٣- ١٤٢٣م) وكذلك اليونانيون والرومانيون والبلقان أربعة أو خمسة قرون، كما ظلت المجر خاضعة للمسلمين مائة وخمسين عاماً.

كل ذلك له أهميته ووزنه. ولكن الذى يهمنا أكثر وزن أكثر فى تاريخ الحضارة هو ما يمكن أن نطلق عليه أسلمة أوربا «Islamiation» على أثر سيادة العلوم والثقافة والفلسفة الإسلامية فى ربوع أوربا.

يكفى أن نذكر اسم ابن رشد الذى سيطر على العقول الأوربية طوال العصور الوسطى، والأصداء الإسلامية فى كتاب دانتى الشهير «الملهاة الإلهية» وفى أعمال جوته وإنتاج الرومانسيين الفرنسيين الواقع أنه مهما بلغ التصدى للتأثير الإسلامى من عنف وتعصب ومهما بلغت الرغبة فى التخلص منه من الحدة والقوة، فلا يمكن بأية حال أن ننكر هذا التأثير أن أوروبا ما كانت لتكون على ماهى عليه الآن لو لم تعرف الإسلام وتتأثر به. لقد أصبح الإسلام جزءاً لا يتجزأ من تراثها وحضارتها. وإذا كنا فى هذا الكتاب نبحث فى الإسلام

http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمسلمين، فنحن فى الواقع إنما نبحث إلى حد ما فى أنفسنا وفى أصولنا.

ذلك ما يعترف به چان پول روأحد المشرفين على هذا المجلد. والكتاب بعد ذلك لايزعم الإلمام بكل المباحث التى تدخل فى إطار هذا الموضوع الواسع، وإنما هو عبارة عن مدخل إلى هذا العالم الفسيح. ومن يدرى، لعل القارئ الأوربى بعد هذه الإلمامة بالإسلام والمسلمين أن يزداد فهمه لتاريخ بعض المدن والمقاطعات الأوربية، ويعمق إدراكه لأعمال بعض الكتاب والفنانين الأوربيين مثل دانتى و دى لاكروا، ويعرف بعض الحقائق التى كان يجهلها عن الملاحة وعلم البحار والرياضيات والفلك والطب والنحت والتصوير والأدب أيضًا.

فن التصوير فى إيطاليا:

تعتبر حكاية (علاء الدين والمصباح السحرى) من أكثر الغرائب المتعلقة بالعالم الإسلامى شيوعًا بين الأوربيين. ويستغل الكاتب هذه الحكاية والرمز الذى تشير إليه ليعقد مقارنة بين عملية مسك المصباح التى يظهر أثرها خادمه الجنى وبين حال الأوربيين وهم يتأملون بعض الأدوات التى يستخدمونها فى حياتهم اليومية وأصبحت مألوفة لديهم لأنها صارت جزءا من ثقافتهم وحضارتهم، ولكنهم حينما يمعنون النظر فى هذه الأشياء تتجلى لهم تأثيرات إسلامية لم تكن تخطر لهم على بال. إن هذه التأثيرات تبدو غريبة لعين الناظر فى هذه الأشياء لأن ما تتضمنه من عناصر إسلامية وعربية قد اختلط بها واندمج فيها وأصبحت جميعا جزءا لا يتجزأ من حياة الأوربيين اليومية بحيث لم يعد أحد يفكر فى أصولها الشرقية. وفى فترة متأخرة من التاريخ بدأ الأوربيون يفكرون فى دراسة وتحليل العناصر التى يتكون منها تراثهم الثقافى والحضارى. فكُشف لهم على سبيل المثال فى عام ١٨٤٥ م وجود بعض الحروف العربية ضمن تكوين بعض اللوحات الفنية التى ترجع إلى العصور الوسطى، حتى أن بعض المتعصبين منهم لم يتردد فى توجيه الإهانات والسباب إلى مكتشف هذه العناصر الدخيلة ولعل أشهر حالة فى هذا الإطار تتجلى فيما درج عليه المصور الإيطالى الشهير **جوتو** Giotto (١٢٦٦ - ١٣٣٧م) من استخدام الحروف الكوفية فى تزيين الملابس التى يرتديها بعض الشخصيات الشهيرة فى الديانة النصرانية، فى بعض لوحاته المشهورة، وذلك كنوع من التجديد الفنى دون اهتمام بدقة النقل والتقليد. وقد سار على هذا المنهج عدد غير قليل من مصورى العصور الوسطى فى إيطاليا حتى القرن الخامس عشر الميلادى، من أشهرهم **سيمون مارتينى** Simone Martini و فرانجليم كو Angelic و **دى فيليبينو ليبىّ** Fllippino Lippi **وجينتيلى دا فابريانو** GentiieDa Fabriano.

ومن ناحية أخرى لم يقتصر التأثير الإسلامى على عناصر إسلامية يسخرها الفنان الغربى ويدخل عليها بعض التحويل والتحوير، وإنما تعدى ذلك إلى إبداعات أصيلة لفنانين مسلمين تتمثل فى تحف من أعمال الزجاج والبرونز والنسيج والعاج درج استعمالها فى ثنايا الفنون النصرانية المقدسة. من ذلك ما تحتويه كنوز مخلفات كنيسة لاسكالا سانتا فى روما من عاديات إسلامية ، وبوجه خاص، خزانة نقش عليها اسم الجلالة بالعربية متكررا عدة مرات، وهو أمر أذهل الجميع،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالذات لأن هذه المخلفات محفوظة فى قدس الأقداس الذى كتبت على واجهته عبارة باللغة اللاتينية تحذر من الاقتــراب من المكان (NON Est In Toto Sanctor Orbe Locus) لأن المكان يعتبر أقدس بقعة فى الديانة النصرانية. وفى بعض الأحيان يذهب بعض العامة من النصارى إلى الاعتقاد فى بعض العاديات الإسلامية باعتبارها مخلفات نصرانية شرقية، من ذلك قطعة من النسيج من العصر الفاطمى محفوظة فى كنيسة ابط Apt تحمل اسم الخليفة المستعلى والشهادة الإسلامية، صار الاعتقاد بأنها الخمار المقدس للقديسة «آنا» ويضم متحف اللوفر بباريس أشياء من هذا القبيل.

وهناك عنصر إسلامى آخر ترك بصمات واضحة فى فن التصوير المقدس وغيره، ألا وهو السجاد الذى استحوذ بألوانه ونقوشه على إعجاب الأوربيين منذ العصور الوسطى، وتم جلبه بكميات كبيرة لاستعماله فوق الأرض وعلى الجدران وفوق المناضد. وقد جرت العادة حتى اليوم على إطلاق أسماء عربية إسلامية على بعض أنواع من السجاد من صنع بعض مشاهير المصورين الإيطاليين منهم **لوتو** Lotto و **بيلليني** Bellini.

بعد ذلك وخلال الاحتكاكات التى جاءت على إثر بعض الحروب ومنها حرب الكرم انتقل استعمال الألوان الصارخة فى الأزياء النسائية عند الأوربيات، كما أن القرن الخامس عشر شهد تأثير النعال وأغطية الرأس التى أخذها الأوربيون عن المسلمين. ولعل استعمال الأوربيين للقبعات الضخمة التى تطالعنا فى فن التصوير فى القرن الخامس عشر مأخوذ مع نوع من التصوير عن الشرق الإسلامى. ومن غريب التأثيرات الإسلامية فى مجال التصوير ما يحكى عن أحد الباباوات الذى كان بطل الوحدة الأوربية النصرانية فى مجابهة الخطر الإسلامى - تلك الوحدة التى لم تتحقق لتعارضها مع بعض المصالح الخاصة - الذى يهمنا فى هذا الصدد هو أن مدينة فلورنسا الإيطالية قامت رغم ذلك، بتنظيم حفل تكريم لهذا الداعية إلى الحرب المقدسة ضد الإسلام. والغريب أن الحفل المذكور كان حافلا بالعناصر الإسلامية التى كانت باديةً فى أركانه وفى بعض فقراته. ومن أمثلة ذلك تصميم لحملة لصيد الأسود فى ميدان «السينوريا» وقد دلت بعض الدراسات على أن أحد سكان فلورنسا هو الذى أدخل هذه الفقرة فى الحفل وكان قد سبق له أن شاهدها فى السودان وفى سوريا.

وإذا كان من المستغرب أن نلاحظ التأثير الإسلامى فى الوقت الذى يتم فيه مكافحته والقضاء عليه، إلا أنه على الرغم من الاختلافات السياسية والدينية فقد كان هناك تقدير وتذوق للعناصر الإسلامية بالنظر إلى طرافتها ومهارة الفنانين المسلمين التى شملت مجالات مختلفة. ومن ذلك أن الكثير من أعمال الزخرفة والزينة فى أوربا تم تنفيذها على الطريقة الشرقية العربية، يشهد بذلك ما يطالعنا فى بعض التصميمات التى قام بتنفيذها كل من الإيطالى **ليوناردو دا فينشى** L.Da Vinci والألمانى دورر Durer.

وعلى المستوى الدينى فقد ذهب **عبد الرحمن بدوى** إلى أن الرهان الشهير الذى دعا إليه الفيلسوف الفرنسى النصرانى **باسكال** Pascal فى القرن السابع

عشر الميلادى له نظير فى الميزان يتمثل العادل عند الفيلسوف المسلم الغزالى فى القرن الثانى الميلادى.

وعلى الصعيد الأدبى تعتبر مسرحية «باتلان» التى تعود إلى القرن الخامس عشر الميلادى مقتبسة من إحدى حكايات الجاحظ فى كتابه الشهير (الحيوان) الذى يعود إلى القرن التاسع الميلادى.

ولاشك اننا هنا لا نسوق إلا بعض الأمثلة القليلة لأننا لانستطيع فى مثل هذا المجال الواسع أن نحصى ما تركه التراث الإسلامى من بصمات فى الفنون الأوربية المختلفة. كذلك فقد آثرنا فى هذا الكتاب أن نشير إلى بعض التأثيرات التى قد يصعب تصديقها أو الاقرار بها لقلة شيوعها.

أما فى مجال العمارة فهناك تأثيرات معروفة وشائعة ومن السهل إثباتها وتحقيقها. إن مثل هذه التأثيرات تتجلى واضحة لكل من شاهد العمارة الإيطالية الدينية والمدنية فى العصور الوسطى. بدءًا من المنشآت النورماندية الضخمة حتى الكنائس الصغيرة. إن الالمام بحجم التأثير الإسلامى فى مجال العمارة الأوربية فى العصور الوسطى عملية صعبة وشائكة. كما أن الغموض ما يزال يكتنف الكثير من جوانبها بحيث أن دراستها دراسة شاملة وبشكل واضح وحاسم يعتبر ضربا من التهور والتسرع.

العرب والأتراك فى الأدب الأوربى:

تزداد الهوة اتساعًا بين العالمين الإسلامى والأوربى النصرانى كلما توغلنا فى التاريخ والعكس صحيح. ومع ذلك فإذا كانت الحروب التى اندلعت بينهما فى العصور الوسطى شهدت نوعًا من المواجهة الصريحة العنيفة إلا أنها لم تصور العدو باعتباره تجسيدًا للشر. إن الصور التى تمثل ملحمة (رولاندو) (٣) على زجاج كاتدرائية شارتر تصور الفارس المسلم والفارس النصرانى المتلاحمين بالحراب على درجة واحدة من الشجاعة والإقدام. بل إن «البطل العظيم»صلاح الدين كما درج على وصفه الكاتب الإيطالى الأشهر بوكاتشو Boccace قد بلغ فى تقدير الأوربيين مابلغه الملك فردريك الثانى من المجد والشهرة، الأمر الذى يشير إلى أنه يمكن للعدو المسلم أن يصبح رمزا لأسمى الصفات وأنبل الخصال. وقد استمرت هذه الصورة وانعكست فى كثير من انتاج شعراء الملاحم فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر من أمثال **بويياردو** Botardo **واريوست** Artoste وتاس Tasse.

وقد تغيرت هذه النظرة فى الأدب حينما انتقلت زعامة العالم الإسلامى إلى أيدى الأتراك، وبنوع خاص بعد الهزيمة الكبرى التى منيت بها جيوش النصارى فى معركة (نيكوبوليس) عام ١٣٩٦م. فقد جعلت أوربا تنظر إلى الخطر التركى نظرة جادة. وفى البداية كان من الصعب على الأوربيين التسليم بأن الجيوش الصليبية الجرارة التى قطعت على نفسها العهد بالدفاع عن الصليب وحماية معاقل النصرانية يمكن أن تمنى بمثل ما منيت به من هزيمة نكراء على أيدى الأتراك، حتى لقد بلغ الأمر أنهم ألقوا القبض على من أعلنوا أخبار الهزيمة. وزجوا بهم فى السجون باعتبارهم مروجى إشاعات مغرضة ودعاة هزيمة. غير أن سقوط القسطنطينية قطع الشك باليقين وكشف عن قوة المسلمين الحقيقية الذين أصبحوا من فورهم يمثلون

جانب «الأشرار» بل ويجسدون الشر نفسه فى نظر الأوربيين. وكثرت المناقشات حول الإسلام والمسلمين باعتبارهم جنود المسيح الدجال، غير أن ذلك كله لم يمنع مفكرًا مثل المصلح الدينى **مارتن لوثر** بالرغم من نظرته إلى الاسلام، من أن يمتدح فيه بعض الجوانب بمقارنتها بالمظالم التى كان يرتكبها البابا وأعوانه. ومن ناحية أخرى، فقد تبارى النصارى الكاثوليك من ناحية والبروتستانت من ناحية أخرى، خلال معاركهم، فى مدح الإسلام ورد الاعتبار إليه وبخاصة على الصعيد الأخلاقى والثقافى، وذلك فى غمار قيام كل مذهب بإبراز عيوب المذهب الآخر.

ومع هذا التحول فى النظرة إلى الإسلام، نشهد تحولا فى صورة التركى المسلم عند الأوربيين. لقد أصبح العالم الإسلامى فى عصر النهضة مصدر رعب وفزع وتجسيدا للقسوة والوحشية. ومع ذلك، فبجانب القسوة نشأت بعض المفاهيم الأخرى مع الأيام. فهذا **جانباتستا جيرالدى** Cianbattista Giralai فى القرن السادس عشر يصور السلطان سليم الثانى عنيفا قاسيا، ولكنه ينسب عنفه وقسوته إلى غيرته العاطفية. ولعل الأبيات التالية التى ترددت خلال حفل راقص فى بلاط الملك لويس الثالث عشر توضح هذا التحول:

«هذا التركى الذى تشاهدونه أمامكم مجنون، ولكن ليس إلى الدرجة التى تجعلنا نبغضه، إنه تاج على رءوس الغيورين.»

فبعد أن كان التركى مبعث حقد وكراهية، أصبح عاشقا يحظى بكل تقدير وتعاطف. وتغيرت صورة الأترك فى الباليهات الراقصة مع أواخر القرن الماضى بعد توطد العلاقات بين النصارى والمسلمين فى أوربا الشرقية. فلقد ظهرت صورة التركى «العاشق» والمغربى الشهم المتيم. ومن أشهر الأمثلة على ذلك شخصية «عطيل» فى مسرحية **شكسبير**. وفى تلك الأثناء كانت الأحداث المعاصرة مصدرًا خصبًا لأعمال درامية وكوميدية وتراجيدية استوحاها الكتاب من تاريخ الدولة العثمانية. ومن قبل ذلك كان البطل الفاتح المسلم تامرلاند قد أوحى إلى المسرحى الانجليزى الكبير (مارلو Marlowe) بموضوع إحدى مسرحياته. ثم جاء سليمان العظيم ليكون مادة خصبة لسلسلة من الأعمال المسرحية نذكر منها: (سليمان) للإيطالى **بوناريللى** Prospero Bonareli ثم مسرحية (إبراهيم) أو (الباشا) العظيم للكاتبة **مادلين دى سكوديرى** Madelai de Scudery.

فى هذه الأعمال وفى غيرها، جاءت صورة سليمان الذى أثر تأثيرًا واسعًا فى تاريخ أوربا من خلال علاقاته المركبة والمعقدة بأبنائه فى صراعهم فيما بينهم من ناحية وعداوتهم لمحظية والدهم الجميلة روكزيلاند زمرد Roxelande والوزير إبراهيم من ناحية أخرى.

ولم يكن سليمان وحده هو الذى أثر فى المسرح الأوربى بالموضوعات التى تدور حوله، بل كانت هناك شخصيات عثمانية أخرى، نذكر منها: عثمان الثانى أول سلطان يتم اغتياله على إثر ثورة الانكشارية، هذه الشخصية كانت موضوع مسرحية للكاتب **تريستان ليرميت** Tristan L'hermit، ثم هناك شخصية «بايزيد» ابن مراد الرابع التى خصها الكاتب المسرحى العظيم **راسين** Racine بإحدى مسرحياته. بعد ذلك جاء دور

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الأعمال المسرحية الهزلية، فهذه مسرحية موليير الشهيرة البرجوازي النبيل تتضمن بعض الشخوص من الأتراك الذين يتحدثون لغة غريبة تتردد أثناءها بعض الألفاظ التركية مثل (يوك) والعربية مثل لفظ الجلالة. كما تتضمن المسرحية حفلاً تركيًا مسليًا.

وجاءت هزيمة العثمانيين أمام حصون ڤيينا فى أواخر القرن السابع عشر، لتضع حدًا للنوع الذى كان يثيره ذكر الأتراك فى أوربا. وحلت السخرية من هذا العدو محل الخوف والفزع.

فى القرن التاسع عشر أصبح الخوف من هجوم إسلامى ضد أوربا مجرد ذكرى، بل ومع التوسع الأوربى الاستعمارى انقلب الوضع تمامًا.

ومع تغير المشاعر والأدوار، أتيحت الفرصة للأوروبيين لدراسة الواقع الإسلامى وفهم حقيقة البلاد الإسلامية. ومن قبل ذلك، فى القرن الثامن عشر، تمكن كل من مارسيلى Marsigli واوهسون Ohsson من دراسة الإمبراطورية العثمانية، وقدما عنها صورة دقيقة مدعمة بالصور. ثم جاءت حملة بونابرت على مصر فكانت فرصة أخرى لدراسات أخرى مستفيضة ومتعمقة.

ولكن إذا كانت العلوم الإسلامية معروفة لدى أوربا منذ العصور الوسطى، وإذا كان الأوربيون قد حققوا تقدمًا واضحًا فى الاطلاع على شمائل المسلمين وحياتهم اليومية، فقد ظل الأدب والفن بعيدين عن إدراك الأوربيين، إلا ما ندر من بعض الجوانب الشعبية الشائعة. ظل الأدب بالذات مغلقًا على الأوروبيين باستثناء بعض الترجمات التى تركت بصمات واضحة فى الفكر الغربى.

من ابرز هذه الترجمات كتاب الف ليلة وليلة وبعض القصائد للشاعر الفارسى حافظ مع أنها كلها تمت فى القرن الثامن وبصورة ناقصة، بالاضافة إلى ما داخلها من تحوير وتغيير. ولقد كانت قصائد حافظ المصدر الإسلامى الرئيسى الذى استلهمه شاعر المانيا الأعظم جوته حينما كتب Westostlicher Diwan الديوان الغربى الشرقى. كما أن محاولة جوته، فى صدر شبابه، أن يكتب مسرحية عن الرسول (ﷺ) كانت دليلا على تعاطفه وشعوره النبيل نحو مؤسس الدين الاسلامى. وذلك على النقيض مما فعله كاتب آخر مثل ڤولتير Voltaier الذى اسخط عليه نابليون بسبب تناوله غير اللائق لشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام فى بعض أعماله المسرحية.

وجدير بالذكر أن الترجمة الفرنسية لكتاب الف ليلة وليلة التى قام بها جالان Gallan تركت عظيم الأثر فى خيال الأوربيين. فقد استوحاها الكاتب الفرنسى كريبيون Crebillon فى عدد من حكاياته وكذلك ويليام بيدفور W. Bedford فى قصته حول أحد الخلفاء العباسيين بعنوان Vatbex.

ومن ناحية أخرى، فقد الهمت طبائع الأتراك وتصرفاتهم خيال بعض كتاب المسرح فى مدينة البندقية وعلى رأسهم الكاتب الشهير جولدونى Goldoni بعض المشاهد الفكاهية.

ولعل الموضوع الذى استحوذ على حماس الجماهير الأوربية اكثر من غيره، كان موضوع وضع المرأة فى البلاد الإسلامية ومكائد الحريم. هذا الموضوع الذى اثار اهتمام الموسيقار المعروف موزار فعالجه فى عمل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

موسيقى بعنوان سلب القصر L'enlevement au Serail كما أن لحنه الشهير بعنوان La Marche Turceue اعتمد على معرفة موزار معرفة تامة بالموسيقى العسكرية التركية.

وكان الصليبيون قد نقلوا من الشرق عادة استخدام آلات النقر الموسيقية فى الموسيقى العسكرية، وبعد فترة من النسيان، عاد هذا الاستعمال إلى أوربا فى القرن الثامن عشر أكثر قوة وانتشاراً.

فقد أمر أغسطس الثانى ملك بولندا باحضار فرقة موسيقية من تركيا، الأمر الذى كان بداية لطلب المزيد من الموسيقيين الشرقيين فى أوربا وحينما كان يتعذر احضار الموسيقيين الأتراك كان يحل محلهم آخرون سود لعزف موسيقاهم التى كانت تعرف بموسيقى الانكشارية وقد انتشر استعمال الآلات الموسيقية الشرقية حتى بين السيدات الأوربيات اللاتى كن يهوين العزف على بعض هذه الآلات. وقد قام هنرى فارمير Henry g. Farmer بدراسة أثبت فيها أثر الموسيقى الإسلامية على الموسيقى الغربية. كما قام بعمل قائمة بأسماء الموسيقيين الغربيين الذين اقتبسوا موضوعاتهم من الشرق وتأثروا بالموسيقى الشرقية. فبالإضافة إلى موزار، الذى سبق ذكره، ضمت هذه القائمة الطويلة عدداً من الموسيقيين نذكر منهم ومن أعمالهم الشهيرة شيروبينى Cherubini مؤلف «على بابا» و فيليسيان دافيد Felicien David واضع «راقصات عربية» وتشايكوفسكى Tchaikovskt صاحب «كسارة البندق».

أما فى مجال التصوير فقد كان من الضرورى أن يكون هناك نوع من الاتصال المباشر بين الفنانين وبين العالم الاسلامى. ومن ثم استجاب المصور جنتيلى بيلليني Gentlle Bellini لطلب السلطان التركى وأقام فى استنبول يستلهم مناظرها الخلابة.

وكذلك الحال بالنسبة للفنان فيتور كارباتشو V. Carapaccio نظراً للعلاقات التجارية التى كانت تربط بين البندقية والأتراك وفى القرن الثامن عشر أصبح الفنان جان باتيست فان مور Jeam -Batiste Vam Mou) من رواد بلاط السلطان احمد الثالث، فى حين عاش الفنان جان إيتيان ليوتار jeam Etiemme على الطريقة التركية فى مدينة أزمير.

ولعل أشهر المصورين المستشرقين بالمعنى الحرفى للفظ هو الفنان. الهولندى الشهير رامبرانت Rembran الذى اهتم اهتماماً كبيراً بفن التصوير الإسلامى بحيث قام بتقليد بعض المنمنمات المنغولية ونقلها نقلاً دقيقاً.

أما فى فرنسا فقد بدأ الاستشراق فى الفن بظهور لوحتين شهيرتين: الأولى معركة أبى قير (١٨٠٦) لفنان أنطوان جان جرو Antoine -jean Gros، والثانية ثورة القاهرة ١٨١٠ م لـ آن لوى جيروديه تريوزون زوسى Anne- Louis Girodet-Trioson De Roucy فى هاتين اللوحتين وبالذات الثانية، نجد جميع العناصر التى تميز هذا النوع من التصوير: الملابس الفاخرة، والأسلحة الشرقية، والحركات المتشنجة والألوان المتناقضة. ولعل ذلك ما ادى إلى ظهور أعمال دى لاكروا ولوحاته عن الشرق شرق الأحلام، وعلى وجه الخصوص لوحته المعروفة بعنوان موت «ساردانا بال» (١٨٢٧م).

وفى القرن التاسع عشر، بدات مرحلة متطورة من الاتصال بالشرق الإسلامى، حينما داب الكتاب والفنانون الأوربيون على الارتحال إلى الشرق بحيث اصبح هناك ما يعرف بأدب الرحلات إلى الشرق. وقد أسفر هذا الاتصال المباشر عن عدد من المفاجآت من ذلك أن دى لاكروا Delacroix أثناء رحلة إلى شمال فريقيا (١٨٣٢م) اكتشف أن نظام الحريم فى الإسلام جميل كنظيرة (نظام الخدر) عند الإغريق القدماء. كذلك رأى الفنان اجر Ingres فى هذا النظام امتدادًا لنظام الحمامات عند قدماء الإغريق. ومن ناحية اخرى، اصبح الشرق يجذب العديد من الكُتّاب الغربيين الذين تطول القائمة لو حاولنا حصرهم. وقد تفاوت سحر الشرق عند الأوربيين، فهو مجرد نزوة وتخيل عند البعض من أمثال جيراردى نيرفال Cerard De Nerval و كوليريدج Colertdce، وسائر الرومانسيين، ولكنه دراسة وحتكاك مباشر كما هو الحال بالنسبة للترجمات والتقارير التى قام بكتابتها بورتون Burton. ولا يفوتنا الإشارة إلى الكاتب الفرنسى الشهير بيير لوتى الذى كان يعشق تركيا ويتعاطف مع الإسلام وحققت مؤلفاته عن الشرق والإسلام نجاحًا كبيرًا بين جماهير القراء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ندوة حول:
مفهوم التاريخ في الإسلام

مصطفى صفوان ـ جورج طرابيشي ـ أسامة خليل

أسامة خليل:

موضوع الندوة اليوم هو «الإسلام وفلسفة التاريخ». ولما كان الموضوع واسعاً ويشمل الكثير من الأفكار الجديدة بل والخلافية. فأنا أكتفي بطَرْق بعض المفاهيم الأساسية، معتمدًا على ملف «أوراق في الأصولية التاريخية» الذي وزعه معهد اللغة والحضارة العربية على غالبيتكم، من قبل. وأرجئ بعض الإشكاليات والتحليلات لما سوف تتفضلون بطرحه من أسئلة وانتقادات. وكما ترون فإن العنوان يحمل مسألتين: الأولى مسألة الإسلام، والثانية فلسفة التاريخ.

أولاً: اسمحوا لي أن أذكر قصة ذلك الشيخ الذي جاءه أحد الفرنسيين، يريد أن يعتنق الإسلام، يسأله أن يحدثه عن الإسلام. فكان أن سأله فضيلة الشيخ: هل تريد أن أحدثك عن الإسلام سيدنا إبراهيم، أم إسلام سيدنا موسى، أم سيدنا عيسى، أم سيدنا محمد؟

ربما تكفي هذه القصة لتوضيح مفهومنا عن الإسلام، دون اللجوء لتفسيرات وتحليلات متنوعة ومطولة. خاصة، وأننا لانقدم اليوم ندوة دينية. فالإسلام الذي نتحدث عنه هو الإسلام الشامل العام، الذي يمثل القرآن صيغته الأخيرة..

فالقرآن يقدم القراءة الصادقة لأصول الإسلام، التي يمثل الإنجيل والتوراة والزبور بعض صيغه السابقة. فهناك النموذج الخالص الأعلى للكتاب. وهو «أم الكتاب» الذي يبدو كنور مطلق مكنون ومحفوظ، تمثل الكتب السماوية تجلياته المرتبطة بالعصور البشرية. وربما يمكنني أن أضيف أن من الاستخدامات الكتابية الأولى لأحد مشتقات مفردة الإسلام، ذلك الذي نجده بالعهد القديم من الكتاب المقدس، في سفر أيوب بالإصحاح الثاني والعشرين آية ٢١: [تعرف به واسلم، بذلك يأتيك خير].

انتقل الآن إلى المسألة الثانية من العنوان وهي فلسفة التاريخ: لأقول إن الفكر الأوروبي ابتدع، في العصر الحديث،

مصطلح «العقد الاجتماعى» لتفسير الاجتماع البشرى، لدى البعض، ولتفسير التنظيم القانونى السياسى، لدى البعض الآخر.

ونحن ننتمى لحضارة كتابية تتضمن أسساً كفيلة بتفسير وفهم العمران البشرى والتنظيم الاجتماعى، سابقة على مايقدمه لنا الغرب.

لاأعنى رفض فكرة العقد الاجتماعى، لأنها قادمة من الغرب. وإنما أقول: إذا كانت لدينا أصول ذاتية جديرة بأن تكون مرجعية للفكر العلمى وللعمل الحضارى. لماذا لانبحث فى هذه الأصول، لنتمكن من فهم أيامنا وأعمالنا؟ بدلاً من الاكتفاء بنظريات، تعرضت للنقد والرفض فى الفكر الغربى المعاصر، كنظرية العقد الاجتماعى، الذى بات واضحاً، أنه عقد وهمى لايتمتع بأية قيمة إجرائية تاريخية.

إن أصول عقد العمران البشرى والتنظيم الاجتماعى متضمنة فى صور «العهد الكتابى» الموثق، تاريخياً، فى عصور مختلفة: التى من أقدمها صورته الموسوية فى التوراة، التى يثبتها القرآن باعتباره الصيغة الصادقة الشاملة.

أناالآن لاأتحدث فى اللاهوت ولكن أتحدث عن وثائق تخضع للبحث التاريخى. هذا العهد له بعدان، بعد رأسى وآخر أفقى:

البعد الرأسى، يتضمن أصول التوحيد وصفات الله. وهو بالتالى لاهوتى لذلك استثنيه من تحليلى، وإن كان يحتمل أن يكون موضوعاً للبحث العلمى، من جهة العائد الاجتماعى والنفسى لهذه الأصول.

أما البعد الثانى، فهو الذى يتضمن الأصول الأخلاقية والاجتماعية، التى بدونها لايتأسس الاجتماع والتنظيم البشرى. من أمثلة صيغ هذه الأصول تلك التى تقول: لاتقتل، لاتزن، لاتسرق، ولا تعتد على حدود جارك، وهى الأصول التى تضمن السلم الاجتماعى وحفظ الملكية والحفاظ على الأنساب.. إلخ.

هذا العهد أسميه بـ «العهد الدهرى المقدس». لأنه ميثاق زمانى موثق، اتبعته أمم وجماعات حضارتنا الكتابية، وتنافست على تحقيقه. بل انتسب إليه العديد من الأمم من خارج دائرتنا الحضارية، بما فيها الغرب الأوروبى والأمريكى، وشعوب عديدة من القارات الأخرى. بالطبع يمكن للتامل الفكرى أن يتجاوز العهد التاريخى الموثق، وينقلنا من التاريخ إلى مافوق التاريخ، فنقول: إن الصور الموثقة لهذا العهد تحيلنا إلى نوع من «الإيديال تيب» أو النموذج المثالى الأعلى، الذى هو كما ذكرت من قبل «أم الكتاب».

الشائع اليوم هو الاعتقاد بتناقض المطلق مع الواقع. فى حين أن المطلق هو إطار الواقع . لذلك، حينما أتحدث عن الأصول الخالصة أو الأصول المطلقة، فانا أعنى أنها أصول لأشياء تحدث فى التاريخ. فالأصل لا يمكن أن يظل وحيد نفسه، وإلا ماكان أصلاً لشىء. وإذا كان الأصل متعاليًا، فنحن لانستطيع أن نتصوره مفارقًا. وإلا لانعدمت الصلة بينه وبين ما يترتب عليه من تفريعات، إذن، فالأصول ليست معلقة فى الهواء. بل هى القيم العليا التى توجه التاريخ، وتتجسد فى أحداثه المختلفة.

أعود إلى العهد الدهرى، لأقول: إن أصوله الخالصة، التى هو أصول الخير والحق والجمال، تتحقق عن طريق ترجمات الأمم البشرية لها فى تاريخها الحضارى. هذه الترجمات، تختلف صيغها باختلاف الجماعات البشرية الفاعلة. فكل أمة او جماعة تحقق هذه الأصول وفقاً لخصائصها التى أسميها بـ «فصولها» المميزة. أذكر من هذه الخصائص:

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

١ ـ لغة هذه الأمة التى بها وفيها يكتب هذا العهد. ومنها العبرية والآرامية واليونانية والعربية.

٢ ـ المؤسسات التى تنشئها هذه الأمة، ومنها المعبد أو الهيكل والمجمع والكنيسة والجامع.

٣ ـ العلاقات والتنظيمات، التى تقيمها هذه الأمة بين أفرادها وفئاتها، وأيضاً، بين مؤسساتها الدينية والعالمانية..إلخ.

٤ ـ الصور الخيالية والأبنية الذهنية، التى تحكم ماتنسجه الأمة من ثقافة.

من خلال هذه «الفضول» أو الأفضال الخاصة، تتمكن الأمة من ترجمة أصول العهد الدهرى المقدس فى مشروعها الحضارى.

أنا أقصد بالدهر: الزمان أو التاريخ. كما أقصد أيضاً: دورات التاريخ لذلك أقول: إن المشروع الحضارى لكل أمة هو دورة تاريخية خلدونية تمر بمرحلة التأسيس، ثم الأوج، ثم التدهور وعند وصول مشروع جماعة بشرية إلى لحظة التدهور، تخرج جماعة جديدة ـ من داخل الأمة نفسها ـ لتجديد المشروع ولإعادة تأسيسه، أو تأتى أمة جديدة ـ من الخارج ـ لتؤسس مشروعاً حضارياً جديداً.

تمثل الجماعة اليهودية إعادة التأسيس من الداخل، بعد تدهور الحضارة العبرانية الموسوية. أما الجماعات المسيحية الأولى، فهى وإن كانت تمثل مشاريع إعادة التأسيس من الداخل . فإن الصراع بين المراكز المسيحية المختلفة ـ فى أورشليم وأنطاكية والإسكندرية وقرطاجة وروما والقسطنطينية ـ انتهى بانتصار روما واندحار المراكز الأخرى. فتمت بذلك زحزحة العهد الدهرى من جغرافيته إلى أوروبا. وتركت أوروبا بصمات «فضولها» وأقصد بالفضول هنا: المعنى النقيض الذى يجمع بين الفضائل والرذائل، فيما يمكن تسميته بالصفات الحضارية الأوروبية الخاصة التى أعادت بها صياغة المسيحية.

أما الجماعة العربية الإسلامية، فهى جماعة قدمت من خارج الدائرة الكتابية. استطاعت أن تدخل التاريخ، بعد أن كانت خارجه . وتمكنت من استعادة العهد إلى جغرافيته الأصلية وفرضت مركزيتها وهيمنتها، بالانتساب لهذا العهد الدهرى المقدس، فى أصوله الإبراهيمية الأبعد والأشمل.

يتم تحقيق أصول العهد الدهرى عبر سلسلة الدورات الحضارية للأمم، فى إطار منطق: التفاضل بين هذه الأمم على الزيادة والهيمنة، والتكامل بين مشاريعها، التى تتجه نحو إتمام أصول هذا العهد فى التاريخ، أو ربما على الأصح عبر التاريخ.

تأتى نزعة «التكفير والهجرة»، التى يسكنها هاجس الحنين للأصول الأولى، فى مراحل الانحطاط فى كل دورة. أما مراحل التأسيس، فتحكمها نزعة الالتفاف الحضارى حول الأصول القائمة، والذهاب إلى الأصول الأولى، لرفع شرعية الهيمنة السابقة، وتكريس الشرعية الجديدة، ويجمع القران الكريم بين التأسيس الأصولى من خارج الأمة ـ التى خلت ـ وبين فكرة تكريس هذا التأسيس باستراتيجية الالتفاف الأصولى حول الأمة المذكورة.

فى هذا الصدد، أود أن أذكر لكم آية قرانية كان لتأويلها أبعد الأثر فى توجيه هذا العمل. تقول الآية: [ماكان إبراهيم يهودياً ولانصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلماً] آل عمران ٦٧. هذه الآية تؤسس الإسلام فى أصوله الإبراهيمية الأولى، التى تشمل اليهودية والمسيحية، وتفوقهما بهذه الشمرلية وهذه الأصالة، كما أنها تفتح الباب أمام البحث التاريخى، لتحديد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

خطوط التميز والتماس بين الحضارات والأديان المتداخلة المصادر والأصول. نبهتنى هذه الآية إلى حقيقة تاريخية كانت غائبة عن إدراكى. بالطبع لم يكن سيدنا إبراهيم نصرانياً. لكن القول بأنه لم يكن يهودياً أدهشنى للوهلة الأولى. وعندما لجأت إلى كتب التاريخ وتاريخ الأديان، تبينت مصداقية الدرس التاريخى الذى تقدمه هذه الآية القرآنية.

إن اليهودية ديانة محدثة، لم توجد تاريخياً، كدين، إلا فى نهاية القرن السادس وبداية القرن الخامس قبل الميلاد. لقد كانت صفة اليهودية مجرد اسم نسبة لسبط من أسباط بنى إسرائيل، هو سبط يهوذا، ثم أصبحت، بعد موت سيدنا سليمان، بمثابة جنسية سياسية، إثر الانفصال بين مملكة يهوذا اويهودية فى الجنوب ومملكة بنى إسرائيل فى السامرة والجليل بالشمال. والذى حدث هو أن سقوط مملكةالشمال أدى إلى بقاء مملكة يهوذا وحدها، حاملة وحافظة للإرث العبرانى المشترك بين جميع الأسباط.

بعد ذلك، مثّل تدمير مملكة يهوذا، وخراب أورشليم، والجلاء إلى بابل، نقطة تحول تاريخية. حيث وجدت الجالية اليهودية نفسها فى بابل - موطن إبراهيم ونقطة البدء الأولى - وسط زخم دينى وتشريعى، لدى البابليين أولاً، ثم لدى الفرس بعد ذلك. هناك اعاد **عزرا صوغ** أسفار التوراة. وذهب بها مع نحميا إلى أورشليم، بعد العودة من السبى وإعادة بناء الهيكل. وتمكن من فرض التوراة البابلية، بدلاً من تلك التى كانت بأورشليم.

ولضيق الوقت اكتفى بما كتبه **أندريه شوراكى**، عمدة القدس الجديدة الأسبق، فى تقديمه لسفر عزرا، الذى يحدثنا، فيه، عن الظروف الدرامية لنشأة الديانة اليهودية. ويوضح كيف قرر نحميا وعزرا: إحصاء العائلات من سبط يهوذا وبقايا أسباط بنى إسرائيل، وطرد الزوجات والأبناء الذين هم من أصول أجنبية ومختلطة والتفرقة بذلك بين الآباء والزوجات والأبناء. يقول **شوراكى** حرفيًا: إننى مضطر للحديث عن هذه التفرقة Segregation، لأن هذا كان السياق التاريخى لنشأة اليهودية ذلك أن المشروع اليهودى، الذى أعد فى بابل برعاية قورش ملك الفرس، تكسرت أحلامه الإنسانية على حائط الواقع بعد عودة اليهود إلى القدس. لقد أرادوا أن يحافظوا على طهارتهم الإثنية، فى محيط مناوئ. فكان أن تعرضوا، بفعلتهم هذه لتهمة التفرقة العنصرية. ويضيف: إنه أياً كان الدور الذى لعبه **عزرا** فى كتابة التوراة البابلية، والدور السياسى الذى لعبه نحميا بتأييد من ملك الفرس، فالنتيجة التاريخية كانت: تأسيس اليهودية كأمة دينية وكيان اجتماعى.

هذه بعض الاعتبارات التاريخية، التى قادتنى إليها الآية القرآنية الكريمة.

جورج طرابيشى:

سمعت العرض. والحقيقة قرأت أوراق الملف من قبل. وأريد أن أقول: أولاً: كنت سعيداً بهذه الأوراق. فمنذ زمن بعيد لم أقرأ محاولة فى فلسفة التاريخ، كالتى يقدمها الأستاذ أسامة فى هذا اللقاء. وأنا هنا أقصد بالتاريخ: المستوى «الماكرو تاريخى» أى المستوى التاريخى الكبير.

لكن شأن كل فلسفة، تعيش فلسفة التاريخ اليوم وضعاً مأزوماً. لأن علم التاريخ يضطهدها. فكما طرد علم النفس فلسفة النفس، أخشى أن تكون نقطة قوة الأستاذ **أسامة خليل** هى نقطة ضعفه أيضاً. بمعنى أن العرض، الذى قدمه، مبتكر وجميل وأخاذ، فى مجال فلسفة التاريخ، ولكنى أخشى أن أقول: إنه على قطيعة مع علم التاريخ. لقد قدم لنا **ميثوس**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Mythos التاريخ ولم يقدم **لوجـوس** Logos التـاريخ، ففكرة الأصول، والمقارنة بين العقد الاجتماعى - الذى قال به **روسـو** ومن قبله - وبين العهد الدهرى ممتازة جدًا. لكن، فى الحقيقة، أنا أرى أنه ليس ثمة علاقة بين «العقد الاجتماعى» وما يسميه بـ «العهد الدهرى».

بالفعل العقد الاجتماعى عقد متوهم. يتعاقد به البشر لتأسيس دولة وتأسيس قانون. أما العهد الدهرى، فليس بعقد، لأن العقد يفترض وجود طرفين متعادلين متساويين. فى حين أن العقد عهد ربانى إلهى، يفترض قوة خارقة وقوة منفذة.

هل نحن أمام أصول؟ هنا يتدخل التاريخ:

إننى لا أوفق على كلمة الأصول الأولى، ولا بالأحرى على كلمة أصول. ففى تاريخ البشرية، مهما حفرنا عن أصول، هناك أصول أبعد. ومهما وصلنا إلى طبقة فى العمق، هناك طبقة أخرى أعمق منها. فلست أستطيع أن أقول: إن التوراة أصل أول. وبالتالى، لا الإنجيل ولا القرآن. فالتوارة نفسها، التى كنا نعتبرها أقدم الأصول التاريخية الموثقة حتى الآن، تأتى نظرية «بوتيرو» لتقول: إنها مأخوذة، أحياناً بشكل - تقريباً - حرفى، ولا سيما فيما يتعلق بالأصول عن حمورابى وشريعة **حمورابى**. والحال أن شريعة **حمورابى** لا تدخل فى سلسلة الديانات الإبراهيمية. فهل أستطيع أن أنطلق من أصـول التوراة، ولا أذهب إلى **حـمـورابى**؟ فـهـا هنا فكرة الأصول تنفى نفسها بنفسها.

ثانياً، أقول إننا أمام **ميـثوس** ولسنا أمـا **لوجـوس** تاريخى. لأن **آدم وإبراهـيم** و **يعـقوب** ليسوا بمقولات تاريخية. هذه مقولات ميثولوچية ومقولات لاهوتية. فـ آدم لا وجود له فى التاريخ. ونحن نعلم أن عمر البشرية منذ آدم، حسب تسلسل التوراة، يتراوح بين خمسة آلاف وستة آلاف سنة. بينما نعلم - اليوم - أن عمرها، على الأقل، مليون سنة. إذن: آدم ليس مقولة تاريخية. فهو محض مقولة ميثولوچية، من الممكن على صعيد «الميثوس» أن نتداول فيها ما شئنا. فوجوده فى النصوص المقدسة، لكن ليس فى علم التاريخ.

فيما يتعلق بفلسفة التاريخ، أن أعتقد أن الأستاذ **أسامة خليل** يقدم جديدًا. ويحاول أن يخترق رؤى قائمة فى الساحة ومتداولة، وأن يوجد اتصالية إبراهيمية ما بين اليهودية والمسيحية والإسلام. هذه الاتصالية مقبولة - فقط - ضمن إطار رؤية «ميثوسية» أسطورية للتاريخ، وليس ضمن رؤية عقلانية للتاريخ.

يبقى لى ملاحظة أخيرة:

أقول: هناك نوع من المركزية فى العالم العربى اليوم. هذه المركزية الذاتية الإثنية وجدت دينياً فى الإسلام، كما وجدت دينياً فى اليهودية، وفى المسيحية ووجدت فى الغرب، جغرافياً. ما نغيبه، تماماً، عن رؤيتنا هذه، هو العهد الدهرى الذى قامت عليه حضارة الهند، والعقد المدنى الذى قامت عليه حضارة الصين. أعتقد أن هناك حصرًا للعهد فى هذه الرؤية الإبراهيمية.

هذه بالمناسبة رؤية فاتيكانية أيضاً. فالفاتيكان فى محاولته الاعتراف بالإسلام، بعد طول إنكار له، اخترع أو عاد إلى فكرة الديانات الإبراهيمية. كمبرر لاعتراف المسيحية بالإسلام. وهذا شىء ممتاز، فى رأيى، من طرف الفاتيكان الثانى، لتبرير الاعتراف، الذى تأخر فيه كثيرًا. لكن، أن الأوان للفاتيكان نفسه ولـلإسلام نفسه، وكم بالأحرى باليهودية أيضًا، أن يعترفـوا بمـا هو خـارج نطاق الديانات الثلاثة الإبراهيمية. أن يعترفوا بدور الحضارات والأديان الخارجة عن المركزية الإبراهيمية.

مصطفى صفوان :

تدخلى ينصب على مسألة التقريب بين العهد الدهرى والعقد الاجتماعى. فظاهر الأمر أن الفكرتين مختلفتين تماماً: فـ

«العهد» أقرب إلى التعاقد: العهد يمكن أن يكون من طرف واحد، بينما يكون العقد من طرفين. والعقد يكون بين طرفين متساويين، بينما العهد من الله، أخذه على شعبه و«شعب الله المختار» فهل يمكن أن نقول: إن كل من يدخل فى إطار هذا العهد، يدخل فى نطاق «الشعب المختار»؟

أيضاً فكرة «الالتفاف» تحتاج إلى توضيح. فالمشاهد، فى الواقع، أن الحضارة المسيحية ظلت قائمة، رغم الالتفاف الإسلامى. بل إن المسيحية الغربية، هى التى طوقت العالم الإسلامى جغرافياً وحضارياً. فهل يعنى ذلك القول إن المسيحية هى الشكل الآخر للإسلام العام؟

ثم هناك سؤال آخر: هل أنت تضفى التاريخية والعالمية على المقدس؟ أم أنك تضفى القداسة على التاريخ؟ هل العهد عندك يساوى الحضارة؟ أم أنك ترد الحضارة نفسها لعهد مقدس؟ وهى فكرة - بالقطع - لا العالمانية، لأن أحد طرفى الميثاق هو الله نفسه. هذا التردد بين عالمنة القداسة وتقديس العالمانية يحتاج إلى شرح وتوضيح. واللجوء إلى فكرة الفطرة لا يحل المشكلة. لأن الفطرة، أيضاً فى النهاية، هى بصمة الخالق على المخلوق. وبذلك، فهى تدعم الطرف المقدس على حساب الطرف الآخر.

فؤاد نهرا :

أنا على اتصال مباشر بموضوع الأصولية، منذ حدثنى عنه الأستاذ **أسامة خليل** عام ١٩٩٣. وكان مدخلى إليه من خلال نقد فكر الحداثة العقلانية الأوربية، والبحث عن الأصول الذاتية العربية الإسلامية. فمن زاوية نقد النزعة العقلانية الحداثية، أرى أنه ينبغى أن نعيد النظر فى مفهومنا عن التاريخ. فحقيقة الأمر، أن مفهوم التاريخ يتجاوز التاريخ. وذلك بمعنى أنه يتعدى التنقيب حول الأحداث التاريخية وتسجيلها. النظرة العقلانية الدوجماتية تفترض أن تنظير التاريخ ينبغى أن يتطابق مع الواقع. فى حين أن العلاقة بين التاريخ والأحداث، ليست هى علاقة المرآة بالواقع. وإنما هى علاقة إسقاطية وانتقائية.

هذا يقودنا إلى ضرورة افتراض علاقة أخرى بين الفكر والواقع. فإذا كانت الحقيقة - وهذا ما خلص إليه نقد الحداثة - ليست مطابقة الفكر للواقع. وإذا كان الفكر التاريخى إسقاطياً وانتقائياً للوقائع. فإن الواقع، أيضاً يبدو إسقاطياً وانتقائياً للفكر التاريخ. ويتحول من جهته، ليشكل مرجعية الحقيقة ومحكها.

بالتالى، يكون واقع الأمة العربية الإسلامية هو مرجعية الحقيقة التاريخى لدى الأمة، ومحك مصداقيتها. فالعلاقة بالواقع ضرورية، شرط أن نفهم هذا الواقع فى علاقة ديالكتيكية أكثر تبادلية وتعقيداً مع الحقيقة. هذا المدخل يمهد لفهم الواقع التاريخى، لدى أسامة خليل، كحقل للمراس العلمى، ومنطلق لكل مشروع حضارى. ويمهد لفهم الأفكار الخالصة، كحد أو بداية أولى، تبتعد كلما ظننا الاقتراب منها. لكنها، مع ذلك، توجه المشاريع البشرية فى التاريخ.

لهذا السبب، ينبنى تبرير النظرية الأصولية على علاقة جديدة بين العقل والواقع. يكون فيها التأسيس العلمى والحضارى نتيجة لانتماء، يتجاوز ما هو عقلى دوجماتى، وما هو واقعى ظاهر، لينفذ إلى الإنتماء الأصولى الحضارى للأمة.

فالإله الواحد كان يعنى توحيد الأمة، ومن ثم، توحيد المنطقة وشعوبها. فمسألة الدين إذن هى فى صلب التاريخ، وليست كمسألة ميتافيريقية فوقية. وجذور اليهودية هى جذور بلاد الرافدين. فكان من اللازم الحديث عنها. والمسيحية لا يمكن بحثها خارج المحيط التاريخى لبلاد الشام وفلسطين،

تحديدًا، فى عهد الرومان. والعرب لم يكونوا خارج التاريخ. وإنما فى بؤرته: عندما قامت حركتهم التوحيدية الكبرى فى الجزيرة العربية، فخرجوا إلى المنطقة موَحِّدين وموحدين. فلم تبتلعهم ديانات المنطقة كما كان يحدث من قبل.

أما «العهد الدهرى» فهو مصطلح جميل جداً، ومحمل بدلالات كثيرة. لكنه يحتاج لكثير من الربط بحلقات تاريخ المنطقة، حتى يصير مصطلحاً منهجياً وتاريخياً، على الأقل بالمعنى الذى أطرح به مفهوم التاريخ. والذى هو مسألة مركبة تحتاج إلى رصد الظواهر وحصرها، وتحديد أسبابها وحلقات الوصل بينها، دون أن نضغط عليها بتصورات إيديولوجيـة فوقية.

أقول: كان بمقدور الأستاذ **أسامة** أن لا يلزم نفسه بمنهجية تاريخية معينة ويقيد نفسه بهذا العنوان. إذ أن المنحى العام للبحث يتماسك عموماً كاجتهاد فى المفاهيم والأفكار العقيدية، على نحو يستطيع أن يستقل خارج أى طرح تاريخى لكنه ألزم نفسه بهذا النهج فالزمناه بمقتضى ما ألزم نفسه.

جواد بشارة :

هذه مجرد رؤوس أقلام فى شكل أسئلة: أولاً، فيما يخص مسألة تسلسل الأصول إلى ماشئنا، ماهى طبيعة الأصل الأول؟ أو الأصول الأولى؟ ما هى طبيعة ميتافيزيقية سماوية أم هى دنيوية بشرية؟ فتكون مختلفة أو مبتكرة من الإنسان نفسه. ثانيًا، تحدثت عن الدورات الحضارية. فهل هناك زمن لكل دورة؟ وهل هى ضرورية أم أن هناك استثناءات؟ ثالثًا، ما الذى يحكم إعادة التأسيس بين دورة وأخرى؟ ماهو «ميكانيزم» إعادة التأسيس؟

وأخيرًا، لى تعليق أو ملاحظة على فكرة العهد والأصول: وهو أن هذه الفكرة سبق وأن طرحت فى الفكر الصوفى الذى لم تشر إليه فى حديثك. ربما سوف تستدرك ذلك فيما بعد.

فهناك لدى ابن عربى فكرة «النور المحمدى» الذى يسبق الخليقة. فهو قد وجد الحل الثيولوجى بالقول بأنه، قبل خلق البشرية، كان النور المحمدى فى ذهن الله. هذا النور يتضمن الحقيقة المطلقة التى هى أصل الوجود وغايته أو نهايته، لكن، لما كان الوجود غير كامل - من قبل - حتى يستوعب الحقيقة المطلقة. فعن طريق دورات الحضارات والأجيال والأنبياء والكتب والرسل، يترقى هذا الوجود، حتى يصل به الإنسان إلى الاكتمال، بوصول الإنسان نفسه إلى مرحلة «الإنسان الكامل».

قيس العزاوى :

أولاً، أنا على مقربة من نظرية الأستاذ **أسامة** فى الأصولية وتناقشنا حولها كثيرًا. وأرى أنها محاولة لامعة وجديدة، فضلاً عن أن التطرق لموضوعات تمثل قدرًا هائلاً من الحساسية فى العالم العربى والإسلامى يحتاج إلى شجاعة يحسد عليها، لن اكرر ما سبق وقيل من الأخوة الحاضرين لكن لى بعض الملاحظات السريعة:

فيما يتعلق بالعنوان (الإسلام وفلسفة التاريخ)، هل تريد أن تقول بنظرية إسلامية فى فلسفة التاريخ؟ لندع جانباً السؤال: هل تقصد بذلك: نظرة الإسلام أ. نائلة ناصر: الأستاذ هاشم يتعامل مع التراث التاريخى وكأنه كله أسود. فهو يرى أننا إنا رجعنا للأصول سنكتشف حقائق تاريخية مرعبة.

هاشم صالح :

أردت فقط أن أفرق بين النظرة المثالية للتراث والنظرة التاريخية.

فيصل حلول :

ترعبنى هذه الثقة فى القطع بالمسائل الخاصة بالعلوم الإنسانية. فالقطع يوحى بعلمية هذه العلوم الإنسانية، فى حين

انهـا ليست علمية على الإطلاق. لذلك بودى أن أقدم بعض الملاحظات التى لا تدعى صفة العلمية:

الملا حظة الأولى، خاصة بعلاقة العرب بالتاريخ. أن أوافق على قول **أسامة**. فالعرب قبل الإسلام لم يكن لهم دور فعال فى التاريخ. لذلك هم دخلوا التاريخ مع النبى محمد وبالنبى محمد - صلي الله عليه وسلم -.

الملاحظة الثانية، تتعلق بالأصل، الذى كنت أفضل أن يضبط بدين «الخوافى» الذى لم يكن مسيحياً ولا يهودياً، وإنما كان ديناً بالاحناف بمكة. وهو الذى استند إليه الإسلام، ونسبه لسيدنا **إبراهيم**. فكنت أفضل ضبط الأصل بهذا الدين.، لأن دين «الخوافى» يشكل قاعدة أقرب لظهور الإسلام. ولا أدرى لماذا لم تتعرض لها. أما العودة إلى الأصول الأبعد، فكلما بعدنا أكثر صار من الصعب الحديث عن أصل. حيث تكبر الفرضية وتتسع بما لا يسمح بضبطها بالدقة المطلوبة. ومع ذلك، فأنا فى الحقيقة شديد الإعجاب بهذا البعد التنظيرى الواسع، وأيضاً باهتمامك بضبط المصطلحات.لأن دقة المصطلحات تفتح الطريق أمام فهم المعانى والأشياء، وتفادى ما يبدو من عموميات وبديهيات.

الملاحظة الثالثة والأخيرة، لها علاقة بنقد مفهوم **جورج طرابيشى** للتاريخ:

فـ **جورج** يجمع بين الماركسية والديكارتية والوضعية والقومية.. ومن أى جهة تأخذه فهو يريد أن يصل بك إلى تعريفات تتميز بالوضوح والعلمية. فى حين أن مجال بحثه، وهو مجال العلوم الإنسانية، لا يتحمل بأى صورة من الصور هذه العلمية. فالماركسية قالت بالحتمية التاريخية، وبالتالى، بامتداد حكم الضرورة من الرياضيات والطبيعة إلى السلوك الإنسانى. لكى تبين، ليس فقط أنها حتمية وهمية، بل أيضاً، أن التاريخ يمشى على رأسه وليس على قدميه!

وملاحظات **جورج** حول فلسفة التاريخ وعلم التاريخ محكومة، فى رأيى، بهذه النزعة، فهو يعترف بقيمة عمل **أسامة** باعتباره فلسفة تاريخ. لكن ينفى عنه أى انتساب إلى علم التاريخ. فالتاريخ عنده علم وحتمية وحسابات. فى حين أن التاريخى ليس علمياً ولا حتمياً وحسابياً. وهذا ما أشار له **فؤاد نهرا** على وجه التحديد.

ملاحظة إضافية أوجهها للدكتور **هاشم صالح**:

أنا أعتقد أن ما يقدمه **أسامة** موجه ضد الأصولية بالمعنى الخاطئ الشائع. إن الحركات المسماة بالأصولية اليوم ليست «أصولية تاريخية» . ولكنها إذا شئنا، مع وضع التحفظات اللازمة على وصفها بالأصولية، «أصولية سياسية». والأستاذ **أسامة** اشتغل على المصطلح ليخرجه من التعميم. وهذه هى الضربة التى يوجهها لكل من يخلط بينها وبين «الأصولية الحقيقية». لذلك أنا لا أخشى أن تستخدم هذه الحركات نظريته ومفاهيمه. بالعكس، فما يفعله هو المطلوب لإحداث القطيعة مع هذه «الأصولية السياسية» وتجديد الهواء الحضارى.

قيس العزاوى :

عفواً، لا نقدر أن ننزه **أسامة** من النزعة السياسية، فهو يبدأ بحثه بالمقارنة بين استعمال مصطلح الأصولية عند الغرب والإعلام الغربى، ثم فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. مما يعنى أنه ليس منزهاً عن البعد السياسى. ومن جهة أخرى، من الخطأ تسمية الحركات السياسية الإسلامية الحالية بالحركات الأصولية. فهذا اعتداء على الأصولية الحقيقية فى ميادين العلم والحضارة.

أعتقد أن معرفة **أسامة خليل** بالتوراة وتاريخ الحضارة العبرية، بالإضافة إلى نظريته الخاصة، التى تركز أساساً على المسالك التاريخية للغة ومسائل الأبنية والمعانى اللغوية

المقارنة. والتى تعقد الصلات بين العربية والعبرية والآرامية والكلدانية وغيرها من اللغات السامية القديمة، هى ما يجعله يتوقف كثيراً عند اليهودية. طبعاً هذا مبحث آخر لانطرقه اليوم، لذلك أترك الحديث للدكتور **محمد حافظ يعقوب**.

محمد حافظ يعقوب :

سأحاول أن أركز على ماقال **أسامة خليل** أكثر مما قيل حوله كلامه. بمعنى أننى أركز على أهمية مايطرحه، وأن أكرر وصف هذا العمل. ولكن أقول إن شرعيته تنبع من أهميته وجديته. وهذا فيما يبدو، هناك عليه إجماع. الحقيقة، هناك عندى إحساس بالطموح الهيجلى وبالبصمات الهيجلية على هذا العمل. وهذه ليست نقيصة ولا فضيلة، ولكنها معاينة أو على الأقل انطباع قوى لدى. بهذا المعنى يكون التاريخ الدهرى عنده هو تطبيق للفكرة. فالواقع التاريخى يسير وراء الفكرة أو ينحو فى اتجاهها.

بهذا المعنى يمكننا أن نثير السؤال حول: ما إذا كان من المشروع أو من المنطقى أن نبدأ بهذه البداية؟ أى بالفكرة لكى تتجه الأزمنة نحوها؟

لقد قرأت ملف (أوراق فى الأصولية التاريخية) قبل حضورى هذه الندوة. وأقول إن مصطلحاته دقيقة. لكن ربما كان تقديمه، الآن، لم يسمح له بشرحها بشكل مرضٍ. فهى الحقيقة، عمل موسوعى كبير يفسر التاريخ فى ضوئه. هذا العمل فيه حدس وتأمل، وفيه بعد ذلك بحث فى التاريخ، بل هو يبحث أيضاً، فى حوادث التاريخ والشروط الحضارية المحيطة بكل مرحلة، حتى يثبت حدوسه وتأملاته الخاصة بكل مرحلة. فهو ينقب فى الجذور التاريخية ويختار، وكثيراً ما يغرق فى تفاصيل الأحداث.

الحقيقة إذا كان هناك نقص فى العمل، فقد يكون ما أشار إليه **جورج طرابيشي**. ولكن ليس تماماً بالمعنى الذى يقصده **جورج** . فأنا أفهم هذا النقد ليس فى قطيعة مع فلسفة التاريخ باسم علم التاريخ. ولكن داخل وفى إطار المنظومة الفكرية التى يحاول **أسامة خليل** ببصماته الخاصة أن يقدمها. فأنا أتصور أن هذا العهد هو مايسمى فى تراث التصوف الإسلامى باللوح المحفوظ. وهو ما أشار إليه الدكتور **بشارة جواد** بالنور المحمدى. وبهذا المعنى هو يعيد «فبركة» التاريخ. أنا مع الدكتور **فؤاد نهرا** فى أنه ليس هناك تاريخ. ولكن هناك صور للتاريخ. والنقص هنا يأتى من أنه حصر تأمله كله فى حضارة التوحيد. بينما الكون أكبر من ذلك، واللوح المحفوظ يشمل كل الخلق، وليس أهل التوحيد فقط.

موضوع الفطرة، فى تقديرى، يمكن تأويله بأن الإنسان ليس ذلك الحيوان الذى أشار إليه **داروين**. ولكنه إنسان من لحظة دخوله الاجتماع لكن مشكلة عمل **أسامة** أنه - سواء فى الأفكار أو فى المفاهيم والمصطلحات - عمل لاينتهى حتى وفاته. فهذا العمل الهيجلى لاينتهى، لأن التاريخ فيه ينحو نحو الفكرة. وبذلك فكل الأحداث والأفكار والأديان والفنون والعلوم تدخل فى هذا العمل. البداية هى الفكرة أو العهد الدهرى وأصوله الخالصة. والسؤال هو: هل تؤمن بهذه البداية أم لا؟ لكن، فى كل حال، الإجابة لاتغير من قيمة هذا العمل.

أيضاً، يذكرنى هذ العمل بكتاب أندريه لالاند المسمى بـ (العقل والمعايير) الذى يتحدث فيه عن «العقل المكون» و«العقل المكون». والذى يضع فيه العقل المكون المعايير المطلقة فى بداية التاريخ. ويجعل التاريخ هو سلسلة حلقات العقول المكونة التى تنحو، وفقاً للمنهج الهيجلى، نحو الاقتراب من هذه المعايير.

خلاصة رأيى هى التركيز على نقطة البداية، والاعتراف بأنه دقيق المصطلحات. ولقد فهمته اليوم أكثر مما مضى. فأنا أشعر الآن حقيقة أن لديه عملاً فلسفيًا يستحق الاهتمام.

شهاف الصراف:

أود أن اضيف أنه من الضروري فهم الإسلام كحركة تاريخية اجتماعية اقتصادية ثقافية. فلم يخش المسلمون الوصل التاريخي لأصول الإسلام بتاريخ الحضارات والأديان الأخرى. والبحث التاريخي فى الأصول لن يحسم شيئًا، إذا قيل بأن سيدنا آدم غير موجود تاريخيًا، أو أنه ليس هناك إرث تاريخي لسيدنا **إبراهيم**. فنحن أمام أمة تريد أن تحيا وتقاتل من أجل الحياة. «واليقينيات العلمية»! لن تجعل هذه الأمة تتوقف عن الحياة وعن القتال من أجل البقاء. لقد قيل وكتب الكثير عن الأصول البابلية لليهودية. فهل توقف اليهود عن البقاء، أو امتنعوا عن التأثير فى حركة التاريخ؟ هذا ما ينبغى أن نقوله، أيضاً. فيما يتعلق بالحركات الأصولية. فدوافعها لاتنحصر فقط، فى الأصول النظرية والمعتقدات المطلقة، بل لها، أيضاً، مسبباتها السياسية والاقتصادية، وربما كان باعثها الحقيقى هو مسألة الدفاع عن النفس.

أنا من الناس لو اقنعتنى علميًا، «إبراهيم وسارة» أكذوبة تاريخية، أو أنها فى الأصل «فبركة» من الأساطير الأكادية. فهذا لن يمنعنى من أن أكون مسلمًا، وأن اتمسك بأصولى أذود عنها وأقاتل بها داخل التاريخ، محاولاً فى الوقت نفسه، فهمه والتأثير فيه.

عندما تقول: لقد دخل العرب التاريخ مع سيدنا محمد. هل يحتاج العرب لظهور نبى حتى يدخلوا التاريخ؟ بالطبع لا، فالعرب «دخلوا» التاريخ منذ أن صارت لديهم أدوات التأثير فيه وصنعه.

لقد دخل العرب التاريخ منذ أن دجنوا الجمل فى حوالى القرن الثانى عشر قبل الميلاد، فامتلكوا مقومات الغزو والهجرة الكثيفة، إن احتكارهم للجمل الذى صار وسيلة أساسية، هو الذى جعل الإمبراطورية الاشورية تحسب لهم ألف حساب. والاشوريون هم أول من أطلق عليهم اسم العرب «أريبو». ثم ازدادت أهمية العرب السياسية والعسكرية عندما اكتشفوا «رحل الجمل» الذى أصبح دابة حرب ونقل ذات قيمة استراتيجية من الطراز الأول. فقامت ممالكهم فى الشام والعراق.

فيما يتعلق بـ «العهد الفطرى» - الذى اعتمد فى فهمه على ما قدمه صاحب الظلال - أود أن اضيف أنه عهد عقلى. لأن الفطرة فى تأويلى مرادفة للعقل. فالفطرة لاتعنى حالة الطبيعة، ولكنها تعنى الانفصال عن الطبيعة. وهى بالتالى، تؤسس لحالة الثقافة أو الحضارة. ففعل «فطر» يعنى «فصل». لذلك كان عهد المعرفة والعلم بالأسماء عهد فطرة، انفصل به الإنسان بالعلم عن حالة الطبيعة، وتميز بحرية الإرادة عن الملائكة، فإذا انتقلنا من «الميتاتاريخ» إلى التاريخ، ومن عهد الفطرة إلى العهد الحضارى الدهرى المقدس، فإن هذا العهد هو الذى يفصل الإنسان عن حالة «الحوشية» أو الهمجية، ويؤسس لحالة التنظيم والعمران.

فيما يتعلق بـ «الميثوس واللوجوس»: مما لاريب فيه أن اللوغوس لايكفى وحده. فاللوجوس هو العقل المنطقى الذى ينتقل من المقدمات إلى النتائج. لكنه لا يستطيع أن يصل وحده إلى المقدمات الأولى، التى يستخلص منها النتائج. فاللوغوس ينتهى إلى «الدور» المنطقى والتناقض. إذا لم يقدم له الميثوس أو الوحى أو الحدس المباشر، تلك الحقائق والبدهيات التى تمثل المقدمات الأولى لعمليات التحليل والتركيب الاستدلالى.

فيما يتعلق بالملاحظات القيمة التى تفضل بها الدكتور **مصطفى صفوان**، فإن قناعتى أن هذا البحث يتجه نحو العالم والتاريخ، وليس نحو المقدس. فهو يحاول فهم وتصور

أوديسيـة مـشروع العـمـران البـشـري: دورات التـأسـيس والازدهار والانحطاط والنهـوض والانتكاس، وتـأخـذ وتدافع الحضارات الخ. لكن ما هو معطى فى الأحداث التاريخية يفقد المعنى دون الرجوع إلى القيم العقلية الخالصة التى تنظم الوقائع فى مسيرة ذات معنى. وينبغى أن لانخشى القول بهذه الأصول الخالصة، سواء كان مصدرها الإلهام العقلى أم الوحى المقدس. فليست هناك وضعية دون أصول عقلية خالصة، وإلا سقطت فى براثن العشوائية، وهذا صحيح إلى حد أن **أوجست كونت**، نبى الوضعية التاريخية، ذهب إلى تقديس هذه الأصول العقلية الخالصة، وتأسيس كنيسة وضعية لها أسرارها وكهانها.

فإذا ما اتفقنا على هذا، أقول من جهة ثانية: إن فكرة الله، دينية كانت أم ميتافيزيقية، تتمتع بوجود تاريخى اجتماعى، بمـجـرد وجود أفـراد وجـمـاعـات بشـرية يفكرون ويعملون بمقتضاها. ومن جهة ثالثة، إن «أرخنة» و«عالمنة» «المقدس» لا تمنع من تقديس المقدس، وإلا كان تفكيرنا تبسيطًا غير قادر على التأليف المنظم والجمع بين المستويات. رابعًا، أعتقد أن التناقض بين العالمانية والدين تناقض مصطنع، وقعت فيه الإنسانية، بتأثير من بعض الحركات الاجتماعية السياسية المناضلة ضد مؤسسة الكنيسة فى أوروبا، منذ أكثر قليلاً من قرنين من الزمان، وخاصة فى فرنسا المسماة بالرغم من ذلك بـ «الابنة البكر للكنيسة»!

فى ذلك تكفى الإشارة للمكانة الدينية لملكة بريطانيا العظمى فى أقدم موطن للديمقراطية السياسية. أو الإشارة إلى وثن عصرنا المادى ـ الذى تسجد له الشعوب وتنحنى له هامات الملوك والرؤساء ـ صاحب الجلالة الدولار. ماذا نجد مكتوباً عليه غير مقولة: نثق بالله In God we trust؟

بهذا الصدد، أذكر أن الدكتور **حسن حنفى** فى العام الماضى، ذكر أن الإسلام دين عالمانى، وأنا أفهم هذه المقولة بمعنى: أن القراءة القرآنية للعهد تعطى للإنسان صلاحيات بمقدار حجم مسئولية الأمانة التى يحملها. فميزان كسبه بمقدار ميزان فعله. والإسلام دين جمهورى، وليس دين فرد أو نخبة. فهو دين تشاور الجماعة وتكافلها. لذلك سمى المسلمون يوم تجمعهم الجمهورى الأسبوعى للعبادة والتشاور بيوم «الجمعة». وسموا المؤسسة الاجتماعية الجديدة بـ «الجامع».

إن انتفاء الوساطة فى الإسلام، وسمة الجماعة الجمهورية، وقيمة العمل الإنسانى، وغير ذلك من السمات، تتمركز حول كرامة الإنسان فى هذا العالم، باعتبار أنه: المخلوق الفاعل المعمر المكتشف المبدع، بفطرة العقل وحرية الإرادة، وبمقتضى عهد الخلافة على الأرض.

نقطة أخرى: إن هذا العهد لم يكن حكراً لـ «شعب الله المختار»! نعم فى مرحلة تاريخية محددة، خص الله تعالى بنى إسرائيل بالإمامة الإسلامية، فى الآية ١٢٢ من سورة البقرة. لكن فى الآية ١٣٤ من السورة، يقول سبحانه (تلك أمة قد خلت لها ما كسبت ولكم ما كسبتم ولا تسألون عما كانوا يعملون). كما أن هذا العهد يخص الإسلام العام الشامل، وليس فقط إسلام بنى إسرائيل. فالله تعالى يقول فى سورة البقرة، الآيات من ١٣٠ إلى ١٣٢: (ومن يرغب عن ملة إبراهيم إلا من سفه نفسه ولقد اصطفيناه فى الدنيا وإنه فى الآخرة لمن الصالحين. إذ قال له ربه أسلم قال أسلمت لرب العالمين. ووصى بها **إبراهيم** بنيه **يعقوب** : يا بنى إن الله اصطفى لكم الدين فلا تموتن إلا وأنتم مسلمون). نعم، إن أقدم صورة موثقة بين أيدينا للعهد هى وثيقة العهد الموسوى، الذى تقدم

لنا التوراة عدة صيغ منه فى سفر الخروج وسفر التثنية. لكن التوراة تؤكد قدم هذا العهد وامتداده إلى آدم عليه السلام. وهو ما يؤكده القرآن مرارًا وتكرارًا. فعلينا إذن أن لانخشى مصطلح «العهد» فهو مصطلح قرآنى. وعلينا، أيضاً. أن نؤكد معنى الإسلام العام أو الشامل. فالقرآن يوضحه ويؤكده.

أيضًا، لا أتفق مع القول بأن العهد يكون من جانب واحد، بينما يكون العقد بين طرفين، فالعهد متبادل. والله تعالى يقول: (وأوفوا بعهدى أوف بعهدكم) فى الآية ٤٠ من سورة البقرة. ويقول فى نفس السورة، آية ٢٧: (فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه). وليس المقصود بـ «تلقى» أنه استلم كلمات العهد. ولكن أنه تقبل هذه الكلمات قبولاً حسناً، وتعهد على نفسه باتباعها وتحقيقها.

أما من الناحية اللغوية فليس هناك فى هذه النقطة، بالتحديد، أى اختلاف بين فعل «عهد» وفعل «عقد». أو بين فعل «تعاهد» وفعل «تعاقد». ثم ما هى هذه الضرورة لتساوى الأطراف التى تميز بين العهد والعقد؟ إن ما هو مطروح ليس المساواة الانطولوجية ولا الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، ولكن حرية الإرادة التى تتجلى فى القدرة على قبول الالتزام، أو رفضه. كما أن العهد لايعنى التحالف دون التعاقد. والقرآن يقدم لنا مفردات أخرى، ولو شئنا لاستخدمنا مصطلح: «الميثاق الدهرى» مثلاً.

أعود إلى مسألة العهد الدهرى. لاأقول إن للفكر ميادين ومستويات. والتعبير اللفظى عن الفكر ينبغى أن يكون كذلك. نعم أنا أعترف بالبعد الدينى الغائر فى سيرتى الذاتية والظاهر فيما أكتب من أوراق. إلا أننى عندما أتحدث عن العهد عن مناوأة الشروط الدولية. وهذا يحيلنى إلى ما كتبته فى الملف عن «الأصولية كمراس حضارى». حيث قلت: «إن الأصولية كمراس حضارى هى فتوة لا تتيسر لأى جماعة تشاء. كما أنها لاتتحقق إلا فى بعض المواقف العبقرية فى التاريخ. فهى تفترض أولاً، فتوة الجماعة أو اكتمال وعيها وعنفوانها، وليس مجرد حلمها أو عزمها أو تعزيمها. وهذا هو الشرط الداخلى. وهو يعنى ضرورة توفر جماعة واعية قوية ذات فاعلية اجتماعية وتتمتع باقتصاد سياسى حامل. كما تفترض، ثانيًا، اتفاق هذه العبقرية الداخلية للجماعة مع عبقرية المرحلة التاريخية المعيشة. أو بمعنى آخر، مواتاة الشروط الخارجية المحيطة بالمشروع الجديد. وهذا يعنى بصيغة أخرى: اتفاق الشرعية الداخلية الذاتية مع المشروعية الخارجية الموضوعية».

فيما يتعلق بدورات التأسيس والتدهور الحضارى، أود أن أشير إلى ضرورة أن نتعمق مقولة **ابن خلدون** عن امتناع استعادة حضارة ما لازدهارها بعد انحطاطها. فكل مشاريع أمتنا - منذ محاولات الإصلاح فى الخلافة العثمانية حتى حركات النهضة العربية والإسلامية - تحاول أن تتحدى قدر الموت المحدق بنا، لو صحت هذه المقولة.

هناك لدى **ابن خلدون** مقولة أخرى وهى الخاصة بالصراع بين البداوة والتحضر، حيث يرجع التأسيس للبداوة بينما يرجع الفساد والانحطاط للمدينة. وهذا ما لاحظته فى دراساتى التطبيقية على النماذج الحضارية الكتابية الكبرى بما فيها الحضارة الإسلامية. فهناك آية تتكرر فى أسفار العهد القديم ويستعيدها العهد الجديد. وهى القائلة: (صوت صارخ فى البرية أعدوا طريق الرب) فسواء كانت تعين: صوت صارخ يقول: فى البرية أعدوا طريق التأسيس الأصولى الجديد، أم كانت تعنى: صوت صارخ قادم من البرية يقول:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعدوا طريق التأسيس الأصولى الجديد. ففى كلتا الحالتين نحن أمام التوتر التاريخى بين التأسيس والانحطاط، بين البرية والمدينة الظالمة.

لهذا تكثر جماعات التكفير فى مراحل التدهور. فقبل التأسيس اليهودى ظهرت دعاوى تكفير أورشليم لدى أشعياء وإرميا وحزقيال. دعا أشعياء إلى الخروج إلى البرية. كذلك إرميا الذى كفر أورشليم، ودعا إلى تجديد العهد على أساس ختان روحى جديد، دون الاكتفاء بختان الجسد بينما تظل القلوب غلفًا صماء عن أصول العهد الخالصة. هذا أيضًا، ما نلاحظه عند تدهور اليهودية نفسها، فيوحنا المعمدان، الذى قطع هيرودس رأسه استجابة لنزوة الراقصة سالومى، كفر أورشليم وهجرها إلى البرية، هناك جاءه السيد المسيح ليتلقى طقس المعمودية الذى يعنى التطهير والولادة الروحية.

ربما يجوز لنا الاستفادة بهذا التحليل، عندما ننظر للحركات والجماعات العاملة فى مجتمعاتنا الإسلامية اليوم. إذ ينبغى أن نضعها فى إطار المرحلة التاريخية الراهنة، وهى مرحلة الانحطاط الحضارى وظهور مشاريع مقاومة هذا الانحطاط. لذلك يمكننا ملاحظة أن الطابع الغالب على هذه الحركات هو طابع الممارسة. فتكون الأصولية كما يقول: مفهوم حضارى يفسر حركة الجماعات البشرية فى التاريخ فى إطار انتسابها إلى ما نسميه بأصول العهد الدهرى المقدس، والتى هى تعاليم ميثاق الخلافة الأرضية بأبعادها الرأسية اللاهوتية (التوحيد) والأفقية الناسوتية (العدل).

فإذا سلمنا بأن الأصولية كممارسة معرفية ملازمة للمراس الحضارى، وأنها المعرفة العلمية المطابقة لهذا المراس. فالسؤال الذى يتبادر إلى الذهن هو: هل بإمكان العلم أن يكون تأسيسياً؟ أو بالأحرى هل بإمكانه أن يتجاوز الفروع إلى أصولها وأن يصل إلى الأصل التأسيسى أو المصدر الأول؟ وإذا تبينا عجز العلم عن أداء الوظيفة التأسيسية، مما يعنى استحالة الأصولية المعرفية، فما هو مصير الأصولية الحضارية، وكيف يمكننا إعادة تعريفها؟

١ - تناقضات الأصولية العلمية:

إذا ما انطلقنا من التعريف الوضعى للعلم الذى لازم عملية فصله عن الميتافيزيقا، خاصة فى نظرية **أوجست كونت** Auguste Cont، نجد أن المنهجية العلمية ملازمة لديه لانتقال العقل البشرى من منهجية ميتافيزيقية أسيرة لوهم النفوذ إلى ماهية الأشياء، إلى منهجية وضعية تتخلى عن الجوهر أو الماهية وتكتفى بحدود الظواهر وعلاقات التلازم بينها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هامش:

يتفق المؤلف مع فؤاد نهرا فى القول بعجز العالم - فى حدود الوضعية - عن الوصول إلى الأصول لكن هذا لا يعنى استحالة الأصولية المعرفية، ولا يؤكد فؤاد نهرا ذلك فى نهاية التحليل (أسامة خليل).

حمدى أبو كيلة

عله.. نحن فى انتظارك

بعد جولة طويلة فى معرض الكتاب بمتحف الفنون الجميلة، كنت خارجًا أحمل أثقالى، عندما لفت نظرى قسم جديد لم ألحظ وجوده عند دخولى، بدا مخصصًا للكتب المعنية بالآثار والتاريخ المصرى القديم وهو مجال له على جاذبية لا تقاوم، وقفت أتأمل العناوين المعروضة على الأرفف. التقطت كتابًا يحمل عنوان «جميلة الجميلات»، ورحت أتفحصه فى عناية، ولكنها قطعت على استغراقى قائلة «تسمح»؟!»، فاجأنى وجودها فتنحيت لها عن الطريق بسرعة وأنا أقول فى تلعثم «آسف، تفضلى» . وقفت غير بعيد تتصفح بعض الكتب المعروضة على نفس الرف الذى أقف أمامه.. تابعتها من طرف خفى.. «أهى؟». وانتنى رغبة فى التيقن .. لم أرها سوى مرة واحدة تبادلنا فيها كلمة أو كلمتين، ومع ذلك فصورتها منطبعة فى ذهنى، لابد أنها هى. بادرتها فى جرأة لم آلفها فى نفسى: «حضرتك متخصصة فى الآثار»، ردت وهى متشاغلة بكتاب راحت تقلبه بين يديها: «لا.. فى التاريخ القديم». بالتأكيد هى.. نفس الوجه المستدير الذى تحيط به تسريحة تنحى الشعر إلى الخلف فتتيح للوجه مزيدًا من التجلى، الغمازتان على الخدين ترسمان طيف ابتسامة لاتراوح، تلك الومضة التى تنبعث من العينين ثم تختفى، ثم تعود لتتألق من جديد، هذا الصوت الذى ينسلب من بين شفتيها مثل هسهسة النسيم، وحتى طراز الملابس الذى ينم عن روح عصرية محببة . كل هذا أذكره جيدًا حتى لو كنت لم أرها وأحادثها إلا مرة واحدة، ولكن هى.. هل تتذكرنى وتتجاهل الأمر عامدة؟ فلنر.. عدت أصل خيط الحديث: «يخيل لى أننا التقينا من قبل»، بدت محرجة، ولكنها قالت بنفس البساطة «لا أتذكر». كانت تدفعنى رغبة فى الاسترسال لا تقاوم: «فى حفلة نادى الأدب.. يومها قلت إنك ستداومين على الحضور». بدت كمن تذكر لتوها، قالت بنبرة استشعرت فيها عدم اعتراض على استمرار الحوار: «الحقيقة أن الدعوات لا تصلنى، كما أنى مشغولة جدًا فى الدراسات العليا». قلت فى

نفسى إنه لم يعد بد من المجازفة: «ولكن .. إذا جاءتك الدعوات بانتظام؟» نظرت إلى فى تردد ثم قالت «سأحضر».. كتبت لى الاسم والعنوان ورقم التليفون. خرجت من المكان مسرعًا أريد أن انفرد بنفسى، قطعت الطريق إلى بيتى وثبًا وكأننى أحاول أن انفض عنى مايعترينى من توتر، رحت أحادث نفسى وكأن بداخلى شخصًا آخر يحاورنى:

- ماجرى شئ عادى جدًا يحدث مثله بين الناس فى كل لحظة، فلماذا تبدو انفعالاتك انت غير عادية؟

- ماجرى ليس هو المهم، المهمهو مايبعثه فى من مشاعر لا أستطيع لحظة أن اسميها، ولا أملك - كما ترى - أن أسيطر عليها.

- إنك لم تعر مثل هذا الاهتمام لفتاة أو امرأة من قبل.

- صحيح .. لأنها لم تقابلنى من قبل.

- وفارق السن .. ألا تلاحظه؟

- ....

مرت أربعة أسابيع كاملة قبل أن يحين موعد اجتماع النادى. ذهبت وبداخلى قلق لا أستطيع أن أذكره. فتحت باب القاعة فوجدتها أمامى... ملأنى إحساس بالزهو والسعادة مصدره اعتقادى بأنها كانت تنتظرنى.. تصافحنا... جلست إلى جوارها.. كنت أتحين الفرص لأبادلها بعض الكلمات اختلاسًا من جوار الحوار الجماعى الدائر بين الحاضرين. عندما حان دورها فى الحديث، جاءت كلماتها ذكية.. مرحة.. مثقفة.. جريئة على نحو يعكس ثقة بالنفس لا تتزعزع. كنت فخورًا بها يأخذنى إحساس بأنها تنتمى إلى، مزهوا بها على الحاضرين. تنبهت فى تلك اللحظات إلى أنها مازالت لا تعرف اسمى. أسرعت أصلح من خطيئتى مقدمًا لها بطاقتى. خيل إلى انها تناولتها فى لهفة. اتفقنا على أن نتحادث تليفونيًا، ثم استأذنت فى الانصراف لتلحق بقطار العاشرة.

بعد ذلك اللقاء، كنت فى غياب تام عن كل ماحولى، جلسة الاصدقاء التى أعقبت الاجتماع كنت حاضرًا فيها بالجسد فقط بينما اختلطت كل الوجوه والأشياء من حولى فى لوحة سريالية حافلة بمزيج من ألوان وأشكال مضطربة متداخلة. قطعت الطريق الطويل إلى بيتى سائرًا على قدمى أتمنى له أن يطول إلى غير نهاية، بينما راحت الأفكار تتناوشنى فى غير ترتيب ولا نظام.. هل حقًا أن ما حدث شىء عادى كالذى يحدث بين الناس كل يوم؟ هل معقول أننى اليوم إذن ككل الناس؟ إنك تعاملت وتحادثت عشرات النساء من كافة الأعمار والثقافات لا يخلو معظمهن من لطف أو جمال، فما الجديد؟ هناك شىء لم تتعرف عليه بعد - ولكن من المؤكد انه موجود لديها - استطاع أن يحدث بك ما أحدثه .. ماهو؟

كانت محاولة الإجابة على مثل تلك الأسئلة نوعًا من العبث. ولكن كان هناك بالتأكيد ما أعلمه علم اليقين.. أننى سابح فى محيط من الرضا والسعادة ظلت أمواجه تداعب أفكارى حتى غلبنى النوم قبيل طلوع الصباح.

كان رقم تليفونها هو أول ما ورد على وعيى وأنا افتح عينى على نور النهار عند ظهيرة اليوم التالى، وسبقتنى أصابعى فى نشوة تعزف الرقم على الأزرار. وعادت هى فحادثتنى بعد ثلاثة دهور كاملة ثلاثة أيام مما يعدون. اتفقنا على اللقاء بعد أن قلت لها إن لدى كثيراً من الكلام تنوء الأسلاك بحمله.. وافقتنى.. ثم .. كأنما التفت حولى وعدت فلم أجدها، اتصل أنا فلا مجيب، وهى لا تبادر بالاتصال. حتى اجتماعات النادى امتنعت عن حضورها. رحت أفتش فى صحفتى بين السطور ووراءها عن إساءة أكون وجهتها إليها، فأعيانى البحث دون طائل. كل الساعات منذ ذلك الحين لم تعد فى حقيقتها سوى أوعية جوفاء لا يشغلها سوى الانتظار والترقب .. وكلما رن جرس التليفون تلك الرنات الطويلة المتعاقبة التى تدل على أنها آتية من خارج المدينة جريت إليه ملسوعًا بلهفتى ثم عدت خائب الرجاء. ورغم معرفتى القصيرة بها - بمقياس الزمن - إلا أننى أشعر بفداحة فقدها تهزنى فى الصميم. المعانى التى لم تكن فيما مضى تخدش سطح اهتمامى، صارت تغرز نصالها فى عميق مشاعرى... كان أجمل يوم يوم ماشكالى... بس قابلنى مرة.. قالوا لى هان الود عليه.. لو فى قلبك شكوى منى.. شدو البلابل نواح والورد لون الجراح.. نعم أنا مشتاق وعندى لوعة أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟... إرجع إلى فإن الأرض واقفة والثوانى جمرات فى دمى.

وعاودنى مرضى القديم القديم، حين أتانى شيطان الشعر يراودنى من جديد بعد أن تبت وبرئت وانتهيت عن اتباعه منذ الزمان القديم، فرحت الضم الكلمات التى قطرتها من كروم مشاعرى ثم بلورتها حبت من درر الأمانى - فى خيوط من بريق عينيها الذى خطف فؤادى، فانتظمت عقوداً من الشعر المصفى الذى لا غاية له إلا أن يؤذن له يومًا بأن يطوق جيدها لكى يزداد حوله الفًا. وكلما الهمت عقدًا رحت أردد الدعاء المرة تلو المرة: اللهم لا تشفنى من علتى، بل صنها على، وبارك لى فى ثمرتها، فهى النذر الذى أدخره ليوم الرضا والقبول. كانت مشاعر متناقضة تتناوبنى وأنا جالس فى الاجتماع الأخير. كنت جالسًا فى نفس المقعد الذى لقيتها فيه ذاك المساء، وكلما انفتح الباب تطلعت إليه فى لهفة حتى قهرنى اليأس والملل، فرحت أقلب صفحات جريدة وجدتها إلى جوارى، حين لفت نظرى عنوان بالبنط الكبير يقول: «عد.. نحن فى انتظارك» قرأت ما تحت العنوان فوجدته نداء تقول كلماته: «وحيدنا الغالى.. لماذا غادرتنا فجأة؟.. هل اغضبناك فى شئ ونحن لا ندرى؟ أيا كان الأمر الذى اغضبك فتأكد انه لن يتكرر مرة أخرى أبداً. حياتنا من دونك خاوية، وعذاب فقدك فوق كل احتمال. عد إلينا.. نحن فى انتظارك». تأملت الفكرة فأعجبتنى.. قلت لنفسى: لماذا لا أفعلها؟ لابد أن أفعلها، حتمًا سأفعلها.

محمود نسيم

سعد الله ونوس

كتابة اللحظات الحادة والعوالم المتحولة

«المسرح مرآة» ـ هكذا يستشرف أو يأمل سعد الله ونوس فى استهلاله الأولىّ لكتابه النظرى «بيانات لمسرح عربى جديد»، وهو يقترح أن نتجاوز المجاز فى العبارة، وأن نضع بدلا من المرآة ـ الوهم، مرآة حقيقية وعلى مقاس الستار، ويمضى مسترسلا «أتصور المرآة مغسولة وفسيحة، تربض قبالة هؤلاء الذين يدخلون إلى الصالة المكسوَّة بالأضواء، أيديهم تحمل البطاقات، وعيونهم تبحث بارتباك عمن يقودهم إلى مقاعدهم»(*) والمرآة هادئة، واثقة، رابضة كالمصيدة، تردُّ فى لعبة انعكاس قلقة، الوجوه والحركات وألوان الملابس، تصبح الحركة فاضحة، والنظرات مختلسة ومتهربة، حيث يحس المتفرج أنه فى عراء مصقول، تتناهبه الانعكاسات والحكايات والأزمنة. وتحت وطأة الارتباك وبرودة المرآة وعرى الملامح، تتفجر التعليقات والاحتجاجات: مانهاية هذه اللعبة المربكة والمضجرة معا؟ ـ لا شيء أن تمتدُّ اللعبة وتزداد المرآة انعكاسا ورصدا لحالات المتفرج المتعددة، فالمسرح هذه المرة يريد أن يتطهّر لا أن يطهر، نبذ كلُّ وسائله وأدواته إلا مرآة وضوءا، ولم يترك لمتفرجه إلا إمكانية واحدة، هى أن يتأمل ذاته ويستكشف عالمه فى المرآة الممتدة بطول الستار.

هذا الاستهلال ـ المشهد، الذى يرسم صورة لمرآة مسرحية تمتدُّ أمام جمهور متعدد الاستجابات والنوازع والطبائع، فى علاقة محتدمة بالانعكاسات الراصدة والملامح العارية والمخاوف المضطرمة، هذا الاستهلال المشهدىّ ـ فيما يُخيل لى ـ يشكل اقتراحا أوليا لرؤية نصوص ونوس فى المرحلة التالية لبواكيره الأولى، والممتدة من «حفلة سمر ـ ١٩٦٧» وحتى «الملك هو الملك ـ ١٩٧٧» والتى تشمل «الفيل ياملك الزمان ـ ١٩٦٨»،

* سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، دار الأهالى، دمشق، ١٩٩٦، ص ١٣ ـ وجميع المقتطفات الواردة فى الدراسة مأخوذة عن هذه الطبعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و«مغامرة رأس المملوك جابر ـ ١٩٧٠» و«سهرة مع أبى خليل القبانى ـ ١٩٧٢». حيث وضع المسرحى المبدع مراة ممتدة ليس فقط بطول الستار وعمق الفراغ المسرحى، وإنما أمام الأمكنة والتواريخ والوقائع والشخصيات، وهو يسعى كى ينفض عن مرآته مجازاتها الوهمية حتى يعكس سطحها الكتلة الاجتماعية المشاهدة ترسلا إلى لحظة تنفض فيها تلك الكتلة عن نفسها جلستها المدرسية المستقرة على مقاعد الصالة «الهوّة المحتمة» وتتفجر بالتفاعل الحيّ والمشاركة الحرة. وفى سعيه ذاك يكون ونوس مجازات أخرى قائمة على تداخل الأمكنة وتمازج التواريخ والتراوح الخفيّ والمنظم بين السرد والتجسيد، مستهدفا تجاوز مفهوم العرض كبنية مغلقة، ومنتهية، تُعرض أمام جمهور شبحى تخفى عتمة الصالة وجوهه وأشكاله وانعكاساته الداخلية، إلى مفهوم المسرح كحدث اجتماعى لايتم أمام المتفرجين بل بينهم، هنا ـ يغدو من الطبيعيّ أن تتبدل التوجهات والمسارات المرتبطة بحركة المسرح وطبيعته النوعية، وأن ينتظم عمل ونوس الإبداعى والتنظيرى فى تلك المرحلة على أسئلة الاتصال المسرحى (ماذا نريد أن نقول للجمهور؟ ـ أية وسائل ينبغى أن نستخدم حتى نحقق تفاعلا؟.. وغير ذلك) وتحدو ونوس فى أعماله آنذاك إرادة فاعلة تملك يقينها المعرفى ورسوخها التقريرى وغايتها الهادفة إلى التغيير وإحلال صيغ اجتماعية وسياسية محلّ القائمة يقول عاكسا يقين المثقف فى تلك المرحلة الزاخرة «إننا نصنع مسرحا، لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعى جماعى بالمصير التاريخى لنا جميعا». فى تلك الجملة بتقريريتها اللغوية الصلبة ويقينها العقلى الراسخ بالدور والوظيفة، يحدد ونوس خطاباً ذات إبداعية فاعلة، متوجهة بفعلها التغييرى إلى كتلة اجتماعية متلقية، فهل يظل هذا التحديد مقتصرا على الكتابات النظرية أم يمتد شاملا النصوص الإبداعية؟ سؤال نتركه الآن معلقا، مفتوحا على احتمالات متعددة تشى باختلاف اليقين النظرى عن السؤال الإبداعى، أو منغلق على إجابة قطعية تشير إلى انتظام عمل ونوس الفنى فى ذات السياق لتحديداته النظرية وانطوائهما معا فى أسر اليقين وإطلاقيته، أقول ـ نترك السؤال الآن معلقا، لنمضى مع مراة ونوس المثبتة على الخشبة والممتدة أمام جمهوره النوعيّ، ونتأمل كيف التقت الذات المبدعة، صائغة اليقين الطامحة إلى صنع المصير وتأمل شروط الوجود، مع الكتلة الاجتماعية المتلقية، المنفصلة أو المتفاعلة. ولتفصيلات جزئية، بدرجة ما، سوف أعرض للتشكلات المكانية وللعلامات المادية والبنية الزمنية فى عدد من نصوص ونوس فى مراحله الإبداعية المتعاقبة، والمتداخلة.

....

١-

يتشكل المكان المسرحى فى «مغامرة رأس المملوك جابر» من مستويين: واقعى، وهو المقهى الذى تجلس عليه مجموعة من الزبائن أو المتفرجين داخل النص، وخيالى وهو مكان الحكاية المستحضرة والمتمثل فى بغداد القديمة، وينتظم المستويان فى إطار مكانى واحد حيث يتجاوز المقهى كونه مكانا مسرحيا ليصبح المسرح نفسه، خشبة وصالة. ويتراوح المكان كعلامات بصرية بين الثبات والتغير، فالمقهى حيز مكانى ثابت مستمر مع دوام حركة الشخصيات والحوار، بينما تتغير أمكنة الحكاية ولاتتشكل فى وجود مادى ثابت، فممثلو الحكاية

يحملون تباعا قطع الديكور الدالة على المكان الجزئى المتخيل ويضعونها على الخشبة اثناء حديث الحكواتى وجمله السردية، ثم يدخلون مكان الحكاية وزمنها لتتراوح فى توزع بصرى وحركى البنية السردية المتمثلة فى الراوى، والبنية التجسيدية المتشكلة مع دخول الممثلين لزمن الحكاية المستحضرة ومع توزع المكان وتشكله فى مستويات أو مساحات متداخلة، تتكون له لدينا مجموعات متعددة من المتفرجين. فهناك أولا جمهور الحاضر الموجود فى الزمن الراهن، مشاهدا منفصلا أو متفاعلا، وهو براهنيته يشكل الخلفية الواقعية التى تقف فيما وراء العرض المسرحى. وثانيا - جمهور المقهى، وهو جمهور مصطنع داخل النص يمثل باختزال جمهور الحاضر ويقابله فى حركة جزئية إيهامية تشير إلى فعل المرآة الانعكاسى، وهذا المستوى من التلوين فى النص تخيلى، غير إيهامى، ويتحقق من خلال فعلى التخيل والاستحضار، يقوم على استدعاء إرادى موجه لواقع تاريخى معين، وافتراض وجود شخصية يصوغها الحكواتى ويسردها فى جمل متقاطعة ومتداخلة مع بنية مشهدية مستحضرة. وهناك - ثالثا - أهل بغداد الموزعون فى الحكاية المسرودة والمجسدة، وهم الامتداد التاريخى لزبائن المقهى وجمهور الحاضر، حيث تقابل جملهم الحوارية ذات الجمل الحوارية لجمهور المقهى، وتماثل حياتهم اليومية بإدراكاتها النفعية الضيقة نفسالحياة اليومية لجمهور الحاضر المصطنع هذا المتفرج المتعدد بمستوياته المكانية والدلالية المتداخلة، يؤطر زمن الحكاية ويتخلله، بحيث ينقسم الزمن المسرحى ويتوزع فى مستويين داخل إطار مكانى متعدد: زمن الحكاية، وزمن المشاهدة، ومن خلال الانتقال المستمر بين الزمنين، وعلى نحو متقاطع ومفاجئ، يتحول التباين فى الأحداث والتناقض فى الواقع والتاريخ عبر تقنية الاستحضار والاسترجاع إلى مصدر للتفكير والتأمل، ويمكن ذلك المتلقى من إيجاد مسافة بينه وبين الحدث، وتلك المسافة - التوقف، تسمح بالفصل بين الحدث والعرض، وكذلك بالمواجهة بين مرحلتين زمنيتين.

فى تلك السياقات - فإن صوت الراوى بتتابعه اللغوىّ السردىّ ومنظوره الجامع للحكاية العارف بشكل قبلىّ لمساراتها وبنائها، لايوجد فقط خارج الحكاية مؤطرا لها، بل يتخلل بناءها الزمنىّ والمكانىّ مؤديا وظائف متعددة لاتقتصر على صنع الحكاية وصياغتها اللغوية واختزالها فى دلالة نهائية، وإنما يتجاوز ذلك - وظيفيا - إلى عامل تحويلىّ فى بناء الوحدات وتقسيم المشاهد وانتظام النسق القائم على التداخل بين سردية الحكاية وتجسيدها فى بنية كلية دالة. فحين يتداخل زبائن المقهى مع المشهد المروىّ الخاص بعامة بغداد وهم يتبادلون أخبار الفتنة بين الخليفة والوزير وخلافهما المستعر فى جمل منسجمة ونزعات مروبية، فى ذلك المشهد المتجسد من الحكاية، يكشف أحد زبائن المقهى اللعبة التشخيصية الدائرة حين يلحظ أن الرجل الرابع من العامة هو ذاته منصور صديق المملوك جابر، فيسوق ملاحظته تلك لزبون آخر متداخلا مع زمن الحكاية المستحضر، طالبا من الممثل أن يُنزل السلم من على ظهره، فيجاويه الممثل خارجا من زمنه الخيالىّ إلى زمن الزبائن الواقعى قاطعا لعبة التشخيص ملتفتا إلى الزبائن قائلا «آه لو أستطيع» - هنا يعلو صوت الحكواتى ليمنع تداخل الزمنين وتمازجهما مما يهدد بكسر اللعبة القائمة على إيهام المقهى وتغريب الحكاية،

ونقض منطقها المتراوح بين الساحتين، يعلو صوت الحكواتى إذن ليمنع انقطاع خيط الحكاية بالنقاش، بالإضافة إلى ذلك، يتبدى الحكواتى - وظيفيا - فى إحكام تقاطع زمن الحكى مع الزمن الراهن، فأثناء تسلسله اللغوى وسرده لكيفية اهتداء جابر لحيلته الماكرة الخاصة بحمل رسالة الوزير، وبينما يحكى عن جابر «ولم يزل فى تفكير، عندئذ أشرق وجهه بالسرور، وطلب بالعجل الدخول على الوزير» تُوضع - خلال تلك الكلمات - قطع ديكور أو لوحات مرسومة مثل ديوان الوزير الذى يظهر مجسداً المشهد ومكملا للحكاية فى تتابع تجسيدى للغة الحكواتى الساردة. ويرتبط بانتظام النسق المكانى فى النص وتراوحه بين المقهى والحكاية، بناء العلامات المادية وقابليتها للتحول، إن شخصية جابر الماجنة، المتفرجة على اللعبة الدائرة بين الخليفة والوزير المتصارعين، تتكشف فى أول تجلٍ لها فى النص عبر جمل هازئة، وعلامة مادية هى «القرش» الذى يخطفه جابر من منصور ويفركه بين أصابعه بادئا لعبته بحركات متسارعة وكلمات دالة: «الخلافة والوزارة معا، الوجه الأول يمثل الخليفة، والثانى يمثل الوزير، كلاهما فى هذا القرش، فلنتراهن على الكاسب» يرمى المملوك المتعابث قرشه فى الهواء ثم يلقفه ويخفيه بين راحتى يديه سائلا صديقه المأخوذ بالصراع الوحشى الدائر ومجون صديقه الخطر: أيهما تختار؟ الخليفة أم الوزير؟ ويردف معلقا، وكاشفا عن توقده الذهنى اللامع وطبيعته المتعابثة المدركة فساد اللعبة: «الربح قرش، والخسارة قرش، وبينهما خليفة المسلمين ووزيرهم معلقان». - مج ص ١٤٧. وحين يستعيذ منه منصور مذعورا من جراته وكلماته الجارحة، فإن جابر يتباعد منفصلا عن صديقه المرتعش، موجها الكلام إلى القرش المختفى بين راحتيه، مسترسلا فى حوار داخلىّ وتداعيات كاشفة: على أىّ وجه تستقرُّ أيها القرش، ستقرر مصير دولة بأسرها، أعرف أن تقلباتك مجنونة، لايحكمها ضابط، ولكن قد يجعلنا الحظ نتلاقى. وحين يخطف منصور العملة الفضية الدائرة فى الهواء، فإن المملوك الماجن يتضاحك، وقد عرف على أىّ وجه يستقرُّ القرش، وأية طريقة يتبعها للاستفادة من طرفىّ العملة المختفية فى راحتيه، والمتأرجحة بين الخليفة والوزير. وبعد مقاطع سردية واصفة شوارع بغداد وساحاتها وعامتها المضغوطين تحت وقع المحنة وتبعاتها، ومشاهد تجسيدية للصراع الدائر بين الغريمينْ الرابضين على قمة السلطة فى الحكاية والتاريخ، يقرر المملوك جابر التداخل فى اللعبة الخطرة، ويختار الوزير اللامع وجهىّ العملة، والقابع فى قصره وفى جيب صدريته علبة نشوق يتناول منها ويدسُّ بين فتحتى أنفه ويعطس، وبين وقع عطس الوزير وخطواته المتوترة، يعرض المملوك حيلته الماكرة لتوصيل الرسالة، فينحنى مقتربا واهبا الوزير رأسه اللامع وشارحا تدبيره «ننادى الحلاق فيحلق شعرى، وعندما يصبح جلد الرأس ناعما كخد جارية جميلة، يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه، ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول، فأخرج من بغداد بسلام». هنا تبدأ الرأس مغامرتها أو رحلتها الخطرة، وتبدأ - كعلامة مسرحية - فى التحول وظيفيا ودلاليا، ويعطى ونوس كثافة مشهدية ولغوية لتحول رأس المملوك المتعابث، ويضفى على مشهد حلق الرأس طقوسية صوتية وحركية قائمة على انتظام الحركات وتتابعها فى شكل احتفالىّ، حيث يخفت الضوء فى القاعة، بينما يشتدُّ على الكرسى

الذى يجلس عليه الحكواتى، ويتكون المنظر على شكل تمثيل إيمائى او طقسى، فالحركات ذات إيقاع بطىء، حتى لتصبح شبيهة بطقوس غامضة، سحرية، تمزج الحركات بكلام الحكواتى، ويسترسل الحكواتى القابع فى بقعة ضوء مكثفة أمام مشهد الحكاية المعتم، فى جمل سردية شارحة، معلقة على الحدث الطقوسى الماثل، متداخلة فى دلالات المشهد مكونة لها، ويرسم ونوس مشهده المركزى بكيفيات مسرحية متراوحة بين إضفاء الدلالة الواقعية والسياسية وبين تقنية الاستبدال الاستعارى حيث تختزل الراس الحليق صاحبها المملوكى وتتجاوزه إلى العالم الكلى داخل الحكاية فى بغداد القديمة، وخارجها على المقهى فى اللحظة الراهنة، كل ذلك عبر افعال طقوسية وتمثيل إيمائى، فالحلاق وغلمانه الثلاثة يسيرون بخطى منتظمة، موزونة، ينحنون باتساق، وبشكل احتفالى، عندما يصلون إلى حيث يقف الوزير وجابر، يبدأون الإعداد للحلاقة بوضع الكرسى والمسند أمام الجمهور، وفى استرسال سردى أمام المشهد الطقسى، يبدأ الحكواتى فى وصف اللحظة الفاصلة والتقاطع الدلالى معها، «وقاد الوزير مملوكه جابر حتى أجلسه على الكرسى العالى، فاستقام ظهره وامتلاء بالزهو، وكانت عيناه تبرقان.. فتح الحلاق حقيبته، أخرج موسا له بريق ومعه مسنُّه الجلدى وراح يسنّ الموسى». لماذا كانت عينا المملوك المنخرط فى المشهد الطقوسى تبرقان؟ زهوا أم نشوة بالوعود وحلم الثروة والمرأة أم استشرافا غامضا لوجوده المرتهن داخل اللعبة الخطرة ومصيره المتارجح على حافة الصراعات الدائرة، وفجأة، يقطع الحكواتى استرساله الوصفى لعملية حلق الراس ليوجه خطابه السردىً إلى الحلاق المنغمس فى الأداء الموقَّع، «اشحذ موسك أيها الحلاق حتى يصبح كالومض البراق، الراس الذى ستجزُّ شعره له فى هذا الزمان المضطرب دوره» وحين أصبح الموسى حادا وامضا، اصطفّ الصبية خلف الحلاق فى غناء جماعىّ ثقيل، بينما يجزُّ شعر المملوك جابر، ولخفة يده ومضاء حدّ موسه، لم يكن جابر يشعر إلا ببرودة لطيفة تشبه الانسام وترتخى لها الأجفان، وتساقطت خصلات الشعر، وبان جلد الراس» الآن ـ أصبح الراس يساوى مملكة، وهو منذ تلك اللحظة أصبح للوزير لا لصاحبه، وماجابر إلا حامل للراس الثمين وأداة لعبور الرسالة من الحراس والأسوار، وبذات الطريقة الطقوسية التى تساقطت بها خصلات الشعر، يبدأ الوزير فى حفر رسالته الخطرة على الجلد اللامع، تسقط حزمة ضوء على راس جابر فينبثق منه لمعان، ويأتى الوزير ومعه الدواة والريشة، يركع جابر بين يدىّ الوزير بحركة بطيئة موجها وجهه للجمهور بحيث تبدو واضحة كل الانفعالات الطائفة على ملامحه الغاصة بالآلام والوعود، يأتى الوزير بكرسى منخفض ويمسح على الراس اللامع المتماوج تحت الأضواء الخافتة، ثم يغطُّ ريشته بالدواة ويبدأ فى الكتابة، بينما يخفق المملوك ويتقلص تحت تأثير وخزات الريشة الضاغطة، بغتة، يتوقف الوزير ويسهم مفكرا، يتناول النشوق ويعطس، هى حاشية ناقصة فيما يبدو ـ كما يتداخل الحكواتى واصفا ومعلقا ـ ثم يستقر الوزير على قرار فيكتب جملة أخيرة على الراس المتقبض الما وأملا، هكذا انتهت طقوسيه حلق الراس وكتابة الرسالة، ويتوقف زمن الحكاية حتى ينبت الشعر ويكسو جلد الراس بينما تقبع كلمات الوزير الخطرة محفورة ومختفية. وتستدير اللحظة الراهنة متداخلة مع الزمن

الخيالى المستحضر، فتموج تعليقات زبائن المقهى مع حكائهم الذى يقطع الاسترسال ويوقف الحكاية عند تلك اللحظة الفاصلة، فيعود جوُّ المقهى إلى التراخى الفوضى وسط التعليقات الصاخبة والصيحات المتسائلة عن مصير المملوك المتلهفة على معرفة نتائج الرهانات والصراعات.

وهكذا تتركب البنية المسرحية وتتوزع على المساحات الثلاث: مساحة الحكاية، مساحة المقهى، مساحة المتفرج، وهى مساحات متراوحة بين الانفصال والتداخل، حيث تبدو كل مساحة وحده قائمة بذاتها خاصة فى مقاطع الحكى والسرد، ولكنها متقاطعة متداخلة فى التجسيد الأدائى يجمعها إطار كلىّ عام هو زمن الحكاية ومكانها الذى يتوزع بين البنية السردية والبنية التجسيدية، بالإضافة إلى إضفاء الطقوسية على حركات الشخصيات، والاحتفالية على الأداء التمثيلى، تلك التى يصوغها فى تلك المواقف الحادة التى تبدو فيها شخصياته فى لحظاتها القصوى، مجلوة كتكوينات خيالية متجسدة فى زمن حكاية يسردها راوٍ فى مقهى عصرىً، ومثقلة بالدلالات والإشارات عبر لعبة الإحالة التى يجريها المسرحى المبدع على شخوصه المستحضرة، فتستدير الأزمنة كالأقواس المفتوحة، وتتداخل الأمكنة وشخصياتها الدائرة على الحواف البارقة.

ويتابع الحكواتى - عبر تقنية الاستحضار والإحلال - رحلة الرأس الحامل للرسالة الخطرة، ولا يأتى اختراق جابر للأسوار والحراس مجسدا، بل عبر كلمات الراوى ثم عبر وصف مملوكين آخرين رافقا جابر ثم عادا يسردان كلٌ من زاويته، خروج المملوك الذى عانقه وزير بغداد وتنتظره إذ يعود هبة وفيرة. وفى الحقيقة، فإن الحكواتى، كوجود مادى، وكوظيفة ودلالة، لا يوجد فقط خارج الحكاية يسردها أمام جمهور متخيل، بل هو موجود داخل الحكاية ذاتها، حيث يجعل ونوس دائما من إحدى شخصيات الحكاية راويا داخليا لأحداث معينة، فسردية الراوى - وظيفيا ودلاليا - لا تؤطر الحكاية بل تتخللها بحيث يمكن اعتبارها بنية متناسجة فى الزمنين، الراهن والخيالى المستحضر. إن أحد المملوكين يحكى انسلال الرأس الذهبى من حراس الخليفة، فيمضى ساردا كأنه الحكواتى خارج الحكاية... «رأيته ينَسلُ من بينهم كما تنسلّ الشعرة من العجين، أرد واحد منهك أن ينهب زوادته، فواتته الحيلة على الفور، ولم يفقد لقمة الخبز، رى حكاية عجيبة عن امرأته التى تدبر قتله لأنها تؤثر عشيقها عليه، قال إنه اكتشف السمُّ مرارا فى طعامه، ويخشى أن تكون قد فعلتها هذه المرة أيضا، آه لو رأيت الحراس كيف نفضوا أيديهم بخوف، تجنبوا الزوادة كأنها قطة ميتة» - مج ١ - ص ٢٠١ فهل الزاودة فقط - بوهم السمُّ الموضوع فيها - هى التى أصبحت قطة ميتة؟ أم حامل الرسالة المخطوطة على الرأس - بفعل الجملة الأخيرة فيها - هو الآخر من يصدق عليه ذات الوصف. إن الرحلة الخطرة تتكشف تدريجيا عن الإجابة الفاجعة حيث يظهر جابر يمثل إيمائيًا على صوت خبب الجواد وصف الحكواتى لسفره عبر القفار، ويقطع الإيماء ليتجسد واقفا فى ديوان الملك العجمى منكتم بن داود» وإلى جواره ابنه هلاون «يؤدى الدورين الممثلان اللذان أديا أولاً دورىَ الوزير وعبداللطيف . وثانيا دورى الخليفة وعبدالله ». يتقدم جابر مبالغا فى الأوضاع أمام

الملك العجمى مقدما رأسه الذى اجتاز القفار والمخاطر والمخاوف من أجل قوة الثروة ولذة المرأة «هو ذا رأسى، الرسالة مخطوطة عليه، إن حلق الشعر بانت الكلمات» يتجمد المشهد عندئذ ويتقاطع مع صوت الحكواتى فى حلقة المقهى، وتتم الحلاقة بحركات قاسية عبر مشهد إيمائى تتواتر فيه كلمات الراوى وتتلاحق الإشارات قرأ الملك العجمى الرسالة كاملة بجملتها الأخيرة، و يبدأ فى تجهيز الجيش وإعداد العدة لاقتحام بغداد، وقد يسّرها له وزيرها، فهناك من سنفتح الأبواب وينتهك هيبة المدينة المنكسرة، وستكون الحملة سرية تماما كالرسالة الخائنة، وسيكون الهجوم مباغتا لا ينبئ عنه غبار ولا حامل أخبار، يوم مشهود للعدو العجمى المتربص أبدا، المتلهف لأبواب المدينة المفتوحة خلسة، وقد أباحها لجيشه الخونة برسائلهم التى يحملها المهرجون، بغداد العظيمة ترتخى وتتمدد بكل بهائها أمام الجيش العجمى، اكتملتا الدائرة والرحلة الخطرة، وتمخضت صراعات الخليفة والوزير عن مدن مستباحة وتاريخ منتهك، ومملوك يمشى الآن من دهليز إلى دهليز يجره سياف تفوح منه رائحة المقابر ثم يلتقى به فى غرفة مليئة بالسياط والسلاسل والبلطات، يجول جابر فى أرجاء الغرفة فترتعش ملامحه ويبدأ فى التعرق، بينما «لهب» بوجهه المعدنى صامت وبارد، يحاول المملوك الإفلات ولكن الأوثقة محكمة، يستمر المشهد إيمائيا على صوت الحكواتى واصفا كيف امسك «لهب» السياف بيده المعدنية رأس جابر ثم وضعه على القاعدة الملطخة بالدم اليابس، وبضربة من بلطته المسنونة فصل الرأس عن الجسد الموعود بالثروة والمرأة، يتم ذلك يمائيا وفق المنهجية التى اختطها ونوس فى كتابة المشاهد المركزية، وهى منهجية قائمة على المزج بين التكوين الطقسى والأداء الإيمائى مؤطرة بكلمات الراوى الموقعة، الشارحة والمتداخلة، ثم القطع على الزمن الراهن حيث المقهى القابع فى زاوية المسرح، مواجها ومشاركا، لمشاهد الحكاية وشخصياتها المستحضرة.

وهكذا، تتعالى صيحات الزبائن محتجة على النهاية الغادرة، غير المتوقعة، لبطلهم الوهمىّ الذى عكس بمرآته الممتدة بطول الحكاية نزوعهم المماثل للثروة والمتعة حتى لو حققتها لعبة متآمرة، بينما يتقدم السياف من زبائن المقهى حاملا الرأس المقطوع، يتفرس فيهم بعينيه الحجريتين، يضع الرأس بين راحتيه ويقربه من الجمهور الغارق فى الصمت والرهبة، يصبح السياف راويا آخر فى ختام الحكاية، فيعلق فى جمل قصيرة موقعة ملخصا الحكمة المختفية تحت رسالة الرأس المقطوع: «وكان موته تحت فروة رأسه، ولم يدرِ، كان يحلم بالعودة رجلا عالى الرتبة تنتظره ثروة وزوجة، لكن بين الموت والعودة، المسافة سؤال» (مج ١ ـ ص ١٥) عندئذ يعقب الراوى فى إجمال أخير: ولم يسأل السؤال، ثم يقرأ الرسالة بجملتها الأخيرة التى اجتّزت رأس حاملها حيث أضاف الوزير حاشية صغيرة «كى يظل الأمر سرًا بيننا، اقتل حامل الرسالة من غير إطالة» وبعد الصمت المشدوه والنظرات المتوفرة؛ تظهر زمرد، الحبيبة المنتظرة، فيناولها الحكواتى رأس حبيبها القتيل، فتقبله محتضنة رغباتها الموءودة والمخفقة. وبحركات طقوسية يتقدم أبطال الحكاية وراويها من زبائن المقهى ويوجهون خطابا تحريضيا، تبشيريا، لتكتمل الاستدارة الزمنية وتصبح الأمكنة المتخيلة والواقعية مكانا واحدا، وتمتزج الشخصيات القادمة من الحكاية، والقابعة على مقاعد

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

المقهى فى كتلة بشرية واحدة، متراسلة مع المتفرجين فى خطاب كاشف للدلالات النهائية حيث تنتهى المسرحية على احتمال روٰية حكاية أخرى جديدة، فى الليلة التالية.

....

٢-

كما وردت الإشارة، سابقا، فإن الحكواتى فى نص الملوك جابر يؤطر الحكاية ويتخللها كذلك، متعينا فى وجود واقعى مع جمهور المقهى، بينما تتقاطر شخصيات الحكاية متشخصة مع كلماته الساردة، متكونة كتجسيد خيالى لوعى الراوى ولعبته القائمة على استدعاء إرادى موجه لواقع تاريخى معين، وهكذا فإن مايمكن أن نسميه السرد الفردى هو الذى يصوغ مادة النص هنا ويشكل دلالاته ومستوياته البنائية واللغوية، ولكن ونوس فى «سهرة مع أبى خليل القبانى» يذهب وجهة أخرى فى تركيب النص ومساحاته المتداخلة، حيث يتكون مايمكن الإشارة إليه، بصورة كلية وربما مبتسرة، بالسرد الجمعى. إن نص «القبانى» وقد أراد له صاحبه أن يكون بعثا للتراث واستقصاء للمسرح والتاريخ معا، يتركب من مستويين منفصلين ومتقاطعين كذلك: المستوى الأول هو مسرحية أبى خليل القبانى «هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوت» وفيها - كما يرى ونوس فى ملاحظات استهلالية للنص - يجب أن نستعيد جوهر العرض المسرحى كما كان يتم تلك الأيام، لأن القيمة الأساسية لتلك التجربة لا تكمن فى ريادتها فقط وإنما فى طبيعة العرض المسرحى كحدث اجتماعى، فالارتجال والاتصال الحىّ بالمتفرجين كان يحول العرض إلى ظاهرة اجتماعية، لقد كان فى هذه العروض التى بدات تخضُ الحياة تغريب فطرىّ، وكان شعور بالتآلف يطفو على تلك الليالى التى يتجمع فيها الناس أمام عدد من المشخصين يتفرجون عليهم، ويقاطعونهم ويعلقون على أقوالهم دون حرج أو ارتباك. ويستطرد ونوس موضحا المستوى الثانى للعمل، وهو المجريات الوثائقية والتاريخية التى تحكى قصة القبانى من بداية تجربته المسرحية وحتى إغلاق مسرحه وإحراقه.. إن هذين المستويين، كما هو واضح - يتجسدان فى مكانين مختلفين ولكن فى إطار زمنى واحد هو نهاية القرن التاسع عشر، ولا يتم التقاطع مع الزمن الحاضر إلا فى مشاهد عابرة ومبتسرة، وهى تلك التى تشير إلى تمازج وتداخل جمهور دمشق القديمة بالجمهور الحالى. حيث ينص ونوس فى إرشاداته أو مأيسمىّ الآن فى اللغة النقدية الحديثة بالنص الموازى أو المصاحب، أى نص المؤلف الموضوع بين الأقواس والمصاحب للجمل الحوارية كنص إرشادى فى بناء المشهد والحركة والشخصية، و ينص ونوس على إمكانية أن يوضع لهؤلاء الذين سيمثلون متفرجى ذاك الزمان مقاعد منفصلة، ولكنه يفضل أن يختلط الذين يمثلون متفرجى الزمن القديم مع متفرجى اليوم، حيث يوثق ذلك ارتباط الزمنين ويعطى السهرة اندماجا أكثف. وهكذا يكون ونوس نصه المركب من تداخل مساحتين: الأولى هى أحد النصوص التى كانت تمثلها فرقة أبى خليل القبانى (هارون الرشيد وغانم وقوت القلوب) وهى مساحة تستهدف الإحياء التراثى للنص وتسعى لاستعادة جوهر العرض المسرحى كما كان فى تلك الأيام، فتحافظ على طرق أدائه التشخيصية لا الاندماجية أو التمثيلية، وبناءاته المبالغة للمنظر والملابس الفاقعة الألوان والوجود المكثف لعنصرَى

الرقص والغناء، وفى تلك المساحة تصور ونوس أو أنشأ مجموعة من العلاقات بين متفرجي الزمن الدمشقي القديم والأحداث المشخَّصة على الخشبة، فتتاثر متفرجو الأيام القديمة مع متفرجي الأيام الراهنة متخللين مقاعد الصالة بملابس وأشكال متقادمة، يتداخلون مع العرض المسرحي فى تقاطعات وتعليقات كاشفة عن تجربة العرض كحدث اجتماعي لايقتصر فى آثاره المتعددة على سهرة مسرحية مسلية وعابرة، وإنما يتجاوز ذلك إلى تفاعلات عميقة وتراسلات دالة بين الخشبة ومحيطها الاجتماعي. تلك هى المساحة الأولى، بينما تتكون المساحة الثانية مشكلة شريحة بشرية واجتماعية متماوجة وموزعة على أماكن متعددة فى دمشق القديمة، وتستهدف تلك المساحة استقصاء الزمن التاريخي وفهم مجرياته المتفاعلة مع تجربة القباني والمتصادمة معها، فى بحث مسرحي وتوثيق ضروري تجربة العرض وتجربة التاريخ معا. هنا ـ لايرصد ونوس تجربة القباني معزولة عن سياقاتها الفنية والتاريخية، ويتفحص الأسباب التى أدت إلى إغلاق المسرح وبتر التجربة، وفيما يقابل بين الخشبة وسياقها الاجتماعي فى الزمن الدمشقي القديم، فإنه يثبت مرآته لكي يتعاكس الزمان الراهن مع مثيله التاريخي ويتمازج متفرج اليوم خارج العرض مع المتفرج المتخيل داخل النص، وتتداخل الأمكنة والتواريخ والدلالات فى انعكاسات متبادلة بين الخشبة والصالة.

وتتناوب مجموعة من الرواة أو المنادين تقديم السهرة وفك الأزمنة المتوارثة وتركيبها على الخشبة الحديثة فى اصطناع يوحى بالاستعادة التوثيقية، ويشير بالتباس إلى حركة متسارعة ومتراوحة بين المساحتين المتخيلتين وإدراجهما معا فى كتلة زمنية مستحضرة تُلقى دفعة واحدة، أسئلة وشخصيات ودلالات، أمام الجمهور الشبحيِّ القابع فى الصالة، تلك الهوّة الصامتة والمعتمة التى تتلقى إشارات الزمن القديم فيم تسعى إلى تكوين استجاباتها النوعية لأسئلة وجودها الراهن. ويبدو الراوى منذ بدء تكونه وظهوره متداخلا مع المتفرجين متجاوبا معهم، فهو يدور فى الأروقة والممرات طبيعيا وعفويا، يرحب بالقادمين ويحثُّ على الإسراع ويجيب عن الأسئلة وينبه إلى بعض اللياقات الضرورية، بينما تبدو الخشبة فارغة أمام الستارة المرسوم عليها صورة دمشق القديمة. ويتم الانتقال الزمنى عبر كلمات الراوى المرحبة والمعلقة ثم توافد «القبضايات» وتشاحناتهم داخل الصالة وتوقف المشاهد المستحضرة من الرواية التراثية وتدخل الممثلين والقباني ذاته لوقف التشاجر وتهدئة الفتوات، لايمثل ذلك بالطبع وقائع توثيقية ولكنه يشير إلى وقائع مماثلة وينسج صورة تقريبية للمناخات التى كانت حادثة آنذاك. ومع قطع المشهد التراثي، يتدخل الراوى (المنادى) معلقا «هكذا كانت تتوقف السهرة عندما تبدأ لعبة الخيزرانة، يترك المشخصون أدوارهم، ويندفعون ليخلصوا بين المتعاركين، يتوسلون بالكلمة الطيبة وأحيانا بالأغنية حتى تهدأ الخواطر.. وكان «القباني» يلاقى عناء شديدا كيلا تفسد هذه الألعاب روايته أو توقف سهرته - مج ١ - ص ٥٩٩. ويلتقط الممثلون ـ الرواة المنخرطون فى المشاهد الواقعية لقصة القباني (المساحة الثانية) الخيط من الراوى الخارجي، فيتابعون فى سرد جماعيٍّ لقطات دالة من تجربة القباني ويوردون معلومات توثيقية وتواريخ مثبتة لوقائع تلك الفترة وتجاربها المسرحية، وكما فى نص «مغامرة

المملوك جابر» يتقاطع البناء السردىّ مع المشهد التجسيدى، ليشكلا كيفية مسرحية شائعة فى نصوص تلك المرحلة، فبعد الجمل السردية ومعلوماتها التاريخية التى يتبادلها الممثلون (الراوى الجمعى) مع المنادى (الراوى الفردى) فإن بقعة ضوئية تسقط على القبانى وهو يرتدى بعض ملابس التمثيل ومعه مجموعة من الحرفيين الممثلين، وهم جميعا يعدون الملابس والديكورات والمناظر والمؤثرات لعملهم المسرحى الأول «ناكر الجميل».

وإذا كان المكان المسرحىّ موزعا فى النص على مساحتين: مسرح القبانى، ومدينة دمشق بساحاتها ومقاهيها وزواياها وقلعتها المتجهمة، فإن المكانين رغم انفصالهما البصرى يتداخلان دلاليا، وعبر السياق فإنهما يتضادان ويتصارعان خاصة مع هيمنة صوت الشيخ «سعيد الغبرا» ورؤيته المتضادة مع التجربة المسرحية الوليدة، هنا ـ يتحول المكان، بصريا ودلاليا، ويتشكل فى ثنائيات ضدية، سواء داخل المساحة المشخصة لدمشق وسياقاتها التاريخية فى تلك الفترة، أو بين المساحتين الكليتين: المسرح والمدينة. فهناك داخل كتلة المدينة المستحضرة يوجد مكانان متضادان: المقهى الذى تجلس عليه المجموعة الطليعية الهادفة للتغيير، والتى تمثل الجيل الذى تفتح مع النهضة ونَماها، ثم هناك حلقة الشيخ سعيد الغبرا، وهى حلقة دينية للأذكار والمواعظ كانت تُقام فى الجامع الأموى، وحين يشعّ الضوء كاشفا تكون الحلقة فى غمار الذكر، فإن المشايخ المتطوحين يتوقفون عن التطوح والإنشاد وينخرطون فى حوارات متضادة وكاشفة مع ذلك عن خطر المسرح ـ كحدث اجتماعى ـ وليس كسهرة لاهية أو عرض عابر، **فاستحضار أمراء التاريخ ومشايخ التراث وتشخيصهم على خشبة مسرح منزو فى شارع ضيق أمام جمهور** يضج بالتفاعلات والتعليقات، يمكن أن ينزع المهابة عن أمراء اليوم، ويفض القدسية عن مشايخ الذكر، ويهدد تراتب الأوضاع وهرميتها داخل المدينة. وبانقطاع الضوء عن الحلقة، فإن المكان المسرحى يتكون تكونا نهائيا فى ثلاث بقع رئيسية متداخلة ومتصارعة: حلقة الشيخ سعيد الغبرا، وهى فى غمار ذكر مستمر، يعلو أحيانا ويخفت وأحيانا يكون إيمائيا، والمقهى حيث يتوافد ويتحاور أفراد المجموعة الطليعية، ثم المكان الذى يشكل مسرح القبانى، ويؤكد **ونوس** ـ فى نصه الإرشادى المصاحب وفى جمله الحوارية التى يجريها على مجموعة ممثليه ورواته ـ على طبيعة العلاقات التى تربط بين هذه البقاع، التى هى اتجاهات فكرية بالدرجة الأولى، نحن الآن، إذن، وعبر تداخل البقع الثلاث، فى غمار مايشبه اللعبة، خاصة مع نهوض المنادى وظهور الممثلة التى تحمل قناع الولاة (خدان منتفخان، عينان صغيرتان، فم كبير وشهوانى) وإذا يتناول المنادى طربوشا ومنشة ونرجيلة (علامات الوالى بالإضافة إلى القناع) يبدأ فصل الولاة وتبدلاته، وهو فصل هزلّى قائم على التقاطع بين السرد والعلامة، وليس بين السرد والتجسيد، وفق البنية السائدة. فالممثل والممثلة والمنادى يسردون كيف يتغير الولاة، ويتساءلون عبر ذلك عن هذا السؤال القلق: على أىّ وال كان يعتمد القبانى؟. فإذا كان الكرسىُّ لم يكن يسخن تحت إليتى الوالى فى ذلك الزمان المضطرب، فإن اعتماد الرائد المسرحى على السلطة وارتكازه إلى الوالى فى بناء مشروعه الكبير يصبح موضعا للتعليقات الهازئة أو على الأقل مثيرا للتساؤل الشائك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى «فصل الولاة» كما أشرت، يتم التقاطع بين السرد والعلامة، فالممثلة الراوية تسرب شارحة الظروف التى نشأ فيهامسرح القبانى قائلة بلهجة إعلانية «سنقدم لكم فصلا من التاريخ، تطور الأوضاع مع تعاقب الولاة - أحد عشر واليا خلال ثمانى سنوات، لعبة مسلية، لكنها دامية سنلعبها الآن»، وبينما تنظر البقع الثلاث (الحلقة - المقهى - المسرح) بعيون متعبة ولا مبالية تقريبا نحو عمق المسرح، حيث يدخل الممثل المشخص لدور الوالى، تناوله الممثلة القناع، فيضعه على وجهه ويضع له المنادى الطربوش ثم يناوله المنشة والختم، هذه الحركات ستتكرر مع مجىء كلِّ والٍ، يجلس الوالى على الكرسىّ يلفُّ يده اليسرى على ردفىْ الممثلة، وباليد الأخرى يضع أختاما على أوراق يحملها المنادى دون أن يقرأها، وعبر انتقالات الإضاءة المتسارعة مع حركة الممثلين وتراوحها بين البقع المنفصلة، يتم توضيح العلاقات بين القوى الاجتماعية، التى تمثلها هذه البقع الثلاث. وهكذا عبر العلاقة بين السرد الجمعى والعلامات، تتشكل الأطر الدلالية بين المساحات الثلاث التى تبدو منفصلة وثابتة مكانيا، ولكنها متداخلة ومتغيرة دلاليا، فعندما قال الراوى إن السلطان الجديد تحت ضغط مدحت باشا أبى الدستور قد أعلن القانون الأساسىَّ الذى يحرم السخرة ويمنع المصادرة كما يمنع الدرك والباشوات من البطش بالعباد، فإن عدداً من الرجال، خاصة الشباب، يتركون حلقة الشيخ سعيد ويتجهون نحو المقهى، وبذلك تتناقص حلقة الشيخ لتتسع حلقة المجموعة العصرية الداعية النهضة، ثم وعندما يعلن الراوى - بعد سرد تاريخى لتغير الولاة واضطراب الأحوال - أن ولاية الشام قد وجهت لمدحت باشا، فإن العلامة المسرحية تلعب دورًا تحويليا، فالممثلة تنتظم فى أداءاتها السابقة، فتناول الوالى الجديد علاماته الدالة على وظيفته وهيمنته (الطربوش - المنشة - الختم - الكرسى) ولكن الوالى المختلف عن سابقيه ينحى تلك العلامات ويمضى متفرسا فى الوجوه ومتطلعا فى المدينة، هنا تنتظم العلامات المادية عبر تقاطعها وتداخلها مع الجمل المسرودة فى سياق تحويلّى، يؤكد الدلالة (تعاقب الولاة الهزلّى) وينفيها بفك الارتباط بين الوالى وعلاماته، وفى كلتا الحالتين، يبرر التساؤل الشائك (على أىّ والٍ كان يعتمد القبانى) . وهكذا تتكون بنية علاقات منتظمة: مكانية عبر انفصال وتمازج البقع الثلاث المشكلة لمساحة المدينة فى سياقات تاريخية معينة، ثم عبر تضاد المساحتين الكليتين: مسرح القبانى والنص التراثى المستدعى بكيفياته الأدائية والإخراجية وانماط الاستجابة لدى متفرجيه فى الزمن التاريخى، ثم المدينة الدمشقية وعلاقاتها الاجتماعية والفنية المتصارعة. وكما تنتهى مغامرة المملوك جابر برأسه المقطوع والملقى إلى حبيبته المنتظرة الخارجة من زمن الحكاية إلى زمن المقهى العصرى، تنتهى كذلك «سهرة مع أبى خليل القبانى» والشيخ سعيد الغبرا يتلو الأمر السلطانى بإغلاق مسرح القبانى وتحطيم المكان وإحراق الدار التمثيلية، ومع تفجر أغنية الصبيان وهم يحملون الصفائح ويدقون عليها مجرسين القبانى «ارجع لكارك أحسن لك - ارجع لكارك قبانى» ينفلت الراوى - المنادى معلنا نهاية تجربة القبانى فى دمشق وانتقاله إلى القاهرة حيث نمت تجربته وازدهرت.

وبذلك يشكل المكان الدلالة الكلية والنهائية للنص، وذلك باختراق إحدى المساحتين المكونتين إطاره المادى، وباحتراقها المؤقت تسيطر القوى المضادة على المساحة

الأولى (المدينة) وفيم تنبعث الأدخنة من المسرح المشتعل، تبقى حلقة الذكر بشيوخها المتطوحين أمام أنقاض الخشبة وحطام الأخيلة وحريق الديكورات والملابس والتاريخ.

-٣

عبر هذا العرض المجمل للتشكلات المكانية المتداخلة والعلامات المادية المتحولة وتكسر الأزمنة وتمازجها فى عدد من نصوص ونوس، يمكن الآن أن نلاحظ - بصورة كلية - انتظام العالم المسرحى المركب لدى ونوس فى وحدات ثنائية دائمة، متداخلة، منفصلة. عبر كيفيات متعددة. فهناك، ابتداء، انتظام النسق المكانى فى مساحتين كليتين: المكان/ المكان الضد، وعبر هذه الثنائية المكانية تتشكل وحدة ثنائيات دائمة، قائمة على التقاطع بين البنية السردية والبنية التجسيدية، ثم التداخل بين السرد والعلامة، والتوزع الحوارى والدلالى بين السرد الفردى والسرد الجمعى، والجماعة المهيمنة وتكسر الذات الفردية وتهشمها دائما فى غمار اللعبة الدائرة فى المسرح أو فى التاريخ، وكذلك ثنائية المتفرج الفعلى خارج العرض والمتفرج المتخيل داخل النص، والتمثيل الاستعارى المتبادل بينهما عبر لعبة الانعكاسات المتراوحة بين الخشبة والصالة

وتنتظم هذه الكيفيات البنائية فى صيغ بصرية ولغوية متغيرة، خاصة فى تلك المرحلة الإبداعية المتميزة التى نتأملها الآن، ونسعى - عبر هذه الكتابة - إلى استقصاء أولىٍّ لبعض تجسداتها البنائية. وإذا كان ونوس فى «سهرة مع أبى خليل القبانى» قد صاغ مكانه المسرحى فى مدينة محددة (دمشق) وفى زمن معين (أواخر القرن التاسع عشر) ثم قسم مكانه الكلى إلى مساحات متصادمة وبقع متداخلة، فإنه فى «الفيل يامالك الزمان» كون الإطار المادى لحركة الشخصيات وانتظام النسق الدلالى فى مدينة خيالية وزمن مجرد، وبذات الكيفية قسَّم المكان إلى مساحتين متصادمتين: أزقة المدينة وبيوتها البائسة، والقصر الملكى البازخ، ولكن هذا التعارض المكانى هنا يتشكل من منظور الجماعة المهمشة (سكان المدينة) لا من منظور الجماعة المهيمنة (حلقة الشيخ سعيد الغبرا) كما فى نص «سهرة القبانى» فالمكان فى نص الفيل بمساحاته المتكسرة وثنائياته المتضادة لايقتصر على تكوين الدلالات وإعطائها القابلية على الانتظام والتحول، ولكنه يتعدى تلك الكيفية ليصبح - هو ذاته - الدلالة ببعدها التاريخى والسياسى، وليكون - هو ذاته أيضا - استدارة الحكاية بزمنها الخيالى المجرد.

إن البنية النصية تنتظم هنا فى أربع حركات دلالية هى ذاتها انتقالات أو حركات مكانية: القرار - التدريبات، أمام القصر، أمام الملك. وهنا - فإن كل وحدة دلالية تحلُّ فى حركة مكانية، الحركة أو الوحدة الأولى تتشكل من فراغ مسرحى يؤطر جماعة بشرية مهمشة ومهملة تتراكض فى زقاق مترب وقد دهمها فيل الملك، وجاس فى البضائع والمزروعات والمحاصيل، وداس طفلا وحول جسمه إلى كمية من الدم والأمعاء متناثرة على أرض الزقاق، وعبر التتابعات الحوارية نكتشف أن تلك الكوارث متكررة، فكل يوم ضحية وكل يوم مصاب منذ بدأ الفيل المدلل يجوس المدينة ويدهس البضائع والمتاجر والبشر. نحن هنا إزاء كتلة بشرية موحدة تتناهى فى ضجة صوتية وجمل معترضة وانسحاقات مكتومة، تجرد الفيل من وضعيته المحددة وتحيله إلى كيان غامض

وقدرى يدهم المدينة ويتركها خرائب متنامية خلف خطواته الثقيلة.

ويتمايز من تلك الكتلة المصمتة، المغيبة، صوت يعطيه المؤلف اسم «زكريا» دلالة على الوجود المتفرد والفعل الخاص فيما يعطى أرقاما لأفراد الجماعة المنسحقة. هذا الصوت هو الذى يصوغ الوحدة أو الحركة المكانية التالية، وهذا الانتقال الدلالى والمكانى هو الذى يضفى على صوت زكريا تمايزه النسبى، هنا يتم التراوح أو الانتقال الدال من الصوت إلى المكان، فتفرد زكريا لايأتى من الرفض أو الاعتراض، فالأصوات التى تضجّ فى الزقاق معترضة كلها ورافضة، ولكن زكريا يقتحم سكونية الفعل المعترض ويقترح حركة فاعلة مبنية على الإدراك الواقعى لفيل الملك والانتقال المكانى من الزقاق إلى القصر كى يصل الصوت الجماعىُ إلى الأسماع الملكية فتستجيب لمطالب الجماعة المنسحقة لا لكى تتغير علاقات المدينة بحاكمها وإنما فقط كى يكفّ الفيل عن التجول العشوائى بجسمه الضخم فى الطرقات المزدحمة بالبضائع والأطفال. وإذا كان لنا أن نتوقف قليلا أمام زكريا وتحليل صوته المتمايز داخل الجماعة المغيبة، فربما نتوصل إلى أنه لايشكل خروجا جذريا على منطق العلاقات القائمة وإنما هو صوت متمرد يبتغى عودة المدينة بعلاقاتها وأوضاعها القائمة قبل جثوم الفيل المتكرر عليها، وهو يتوجه بفعله التمردىً الصغير إلى صاحب الفيل محافظا على صورته المهيمنة فى مخيلة الجماعة باعتباره «ملك الزمان». وبذلك يتوجه الصوت صاحب الكلمة المتمردة الإصلاحية إلى السلطة بوصفها الفاعلة وحدها والقادرة على إطلاق الفيل أو إمساكه وضبطه، ولا يتوجه إلى الجماعة المنسحقة تحت الأقدام الحيوانية الضاغطة، هذا التوجه فى ذاته يعكس ذاتا متمردة لاتتعارض جذريا مع صورة الجماعة ولا وضعيتها المأزومة، وكأن الجماعة هنا بانسحاقها وتهشمها لاتفرز صوتا متعارضا بصورة كلية ولاتبرر الخروج الكامل على منطق العلاقات القائمة.

وهكذا يصوغ الصوت المتمرد دلالة وهدف الحركة أو الوحدة الأولى «القرار» وهو الذهاب إلى الملك للشكاية من الفيل وطلب الإنصاف العادل، ويحدد الشكل والكيفية، إذ لابد من الذهاب إلى القصر جماعة وفى صوت واحد مدرب مسبقا ليس فقط على الكلمات الطالبة وإنما على درجة الصوت وتلوين النبرات وانسجام الأصوات. هنا يصوغ زكريا الوحدة أو الحركة التالية، وهى «التدريبات»، فى الوحدة الأولى كانت الأصوات، رغم جماعيتها، مفككة، ناشزة، ضاجة بالصرخات المتناثرة والأنات الفاجعة، لكنها وقد قررت الذهاب إلى القصر (الذى يبدو فى المخيلة الجماعية، تماما كالفيل، متجسداً فى صورة شبحية قدرية مهيمنة) فإنها يجب - وفق تخطيط زكريا وصياغته لمشهد اللقاء المرتقب - أن تنتظم فى تدريب جماعىّ يبتغى توحد الصوت ونقض نشازه وتفككه حتى تذهب الجماعة إلى ملك الزمان وصاحب الفيل فى صورة مجلوّة متماسكة متجانسة فى الحركة والصوت والإشارة، وهكذا فإن انتقال الجماعة من التفكك الصوتى والتبعثر الحركى يقتضى تدريبا صوتيا وحركيا حتى تبدأ تحولها الدال والضرورىّ للقاء الملكى وتنتظم فى نسيج صوتى وبصرى موحد وكلى. ويقود زكريا هذا التدريب مما يشى برؤيته المحافظة لتراتب المستويات وهرمية بناء المدينة، فالجماعة - وفق رؤيته - لاتصلح للقاء الملك عبر وضعيتها المتناثرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأصواتها المختلطة، ولكنها يجب أن تتحول أولا لتصبح جماعة مرتبة وصالحة لأن يُلقى عليها الملك نظراته ويتلقى منها الكلمات الراغبة. هذا في مستوى تحليلي أول، وفي مستوى آخر، فإن انتظام الجماعة في صوت منظم كليّ متماسك يعطي لكلماتها تأثيرا مضاعفا ويضفي على حضورها أمام الملك وقعا مغايرا. إن زكريا يتخيل اللقاء الذي يراه ضروريا لدرء كوارث الفيل، في صورة جماعة مرتبة، ومدربة مسبقا على الكلمات والنبرات والإشارات مما يضفي على الصوت المنظم طاقة تأثيرية ليس بهدف تحولها إلى طاقة ضاغطة، تغييرية، وإنما كي يستمع الملك إلى صوت جماعيّ واضح ومرتب فيتأثر بالحال ويشفق على الأوضاع، وربما، يستجيب للمطالب الشاكية. وهكذا - وبعد تدريبات أدائية يقودها زكريا، تستجيب الجماعة لصوت قائدها وتنتظم في أداءات موقعة، ينفرد فيها الصوت المتمرد بالإشارة البادئة: «الفيل يامالك الزمان» فتجيب الجماعة متتابعة في آلية لا اختلاط فيها ولاتنافر، معددة أفعال الفيل المخربة، ويحدد زكريا إطار التدريبات الفكريّ في جمل تدلّ على اهتمامه بالقصر والملك بشكل، ربما، يفوق اهتمامه بالجماعة وطفلها المستباح تحت الأقدام الضخمة، فهو - رغم إرشاداته وتدريباته - يحتفظ بحرمة القصر سامقة غير منتهكة «فالقصر له احترام» وبهيبة الملك وصورته المهيمنة «سينزعج الملك، والويل لنا إن انزعج». وبهذه الجماعة المدربة على انتظام الأصوات في تدفق لغوي واحد ومتجانس، وقائدها الذي يستهدف شكوى منظمة صادرة عن أصوات غير مختلطة، تتكون في النص الوحدة أو الحركة الثالثة، وهي انتقال الجماعة من ساحة التدريبات إلى الجثوم أمام القصر، وهنا يعطي **ونوس** إشارة مكانية دالة، فالناس يجتمعون أمام أبواب القصر الذي يشغل الجزء الأكبر من المسرح، ونلاحظ هنا، أن تكوُّن الجماعة الأول كان في زقاق ضيق يحتلُّ مساحة صغيرة من مسرح فارغ، أمّا هنا، فالكتلة البشرية المتماوجة أمام الأبواب الملكية هي التي تحتل المساحة الصغيرة بينما القصر - كدال حسيّ - يشغل المساحة البصرية الكلية للمكان المسرحي. وأمام الباب الموصد، تتلقى الجماعة، وقد أتمت تدريبها في الساحة المهملة، تحذيرات الحارس بضرورة النظام والنظافة مستجيبة وطائعة، هنا الجماعة لا تتلقى بالقابع على المقعد الملكي إلا بعد تدريب وتحذير، يستهدفان، كل من زاويته، إدماج الجماعة في صوت كليّ منظم وخاضع، وهكذا تلتقي الجماعة بانتظامها المصطنع وخضوعها المتكرر، بصاحب الزمان والفيل، لينتقل النص انتقالته الأخيرة المتمثلة في الحركة الرابعة، حيث تمضي الجماعة في أرجاء القصر وردهاته مشدوهة ومخبولة بالبهاء الرخاميّ والألوان المتلألئة، تنتظم الجماعة المدربة في كلمات مندهشة لا غاضبة، وإشارات مشدوهة لا طالبة، وترتقي الدرجات المفضية إلى الباب الرئيسي حيث بعد قليل يظهر العرش بكل بهائه ومهابته، فتلتمع في العيون المتوفزة فضة المكان وسطوته، فتنضغط الجماعة بين الانبهار والخوف، متوزعة بين المكان البازخ والحراس الجاثمين، فتنتثر الكلمات وتكشف تفكك الجماعة رغم تدريبها الصوتي، وتبعثرها رغم انتظامها المسبق والمصطنع، وهكذا تتردد العبارات الكاشفة. «ترتخي ركبتاي، قلبي يدق، بدأت أتعرق، ماهذه التجربة المخيفة، القصر كالمتاهة». المكان هنا يصبح عنصر استلاب للجماعة وصانع انسحاقها

وموضعه كذلك، المكان هو الدلالة - كما أوردت سابقا - فى إشارة خاطفة عن تشكل المساحات واصطراعها.

وإذ تطوى الجماعة متاهة القصر، فإنها تصل إلى المليك المنتظر، مفككة وقد تبدد تدريبها، متناثرة وقد تلاشى انتظامها، فلا ترى إلا الحراس فى كل ركن وزاوية، والملك يتألق كالشهب فوق عرش عالٍ، والبشر القادمون من الساحة والزقاق يتشكلون فى صفوف منتظمة، فقط، فى حالة الانحناء، وحين يسأل الملك سؤاله الأمر: ماذا تريد الرعية من ملكها؟ فإن الملامح تتجمد ويحلُّ الصمت الثقيل، لا اختلاجة ولا حركة، مجرد مجموعة من الأجساد المقوسة اليابسة،وتأتى الإشارة المتفق عليها، مسبقا، بين زكريا وجماعته المنتهكة بالتدريب والتحذير، فيعلو صوته مرتجفا «الفيل يامِلك الزمان» فلا تجيب الجماعة لا بأصوات متناثرة مثلما كانت عليه فى الزقاق، ولا متآلفة كما صارت إليه فى التدريبات، وإنما يحلُّ خوف بارد ويتخلل الأقواس البشرية المنحنية.

انحلت الجماعة وانفكت التدريبات التى جاءت بعكس نتائجها المتوقعة، وربما، لو كان القائد الوهمى المتمرد قد ترك الجماعة بتنافرها الصوتى وعفويتها واحتجاجاتها الغاضبة دون أن تمر بتدجين صوتى وحركى يستهدف جماعة مجلوّة ومرتبة ومتناسقة، ربما، كانت الجماعة قد استطاعت أن تعلن، ولو بأصوات ضعيفة ومتناثرة، احتجاجها الضمنى واعتراضها الصامت، ولكن إرادة المتمرد الصغير اندرجت، على عكس رغبته وهدفه بالقطع - فى ذات الأفعال التى استلبت الجماعة وألقتها عاجزة، صامتة، باردة، أمام العرش المتوهج. ومن هنا، يغدو طبيعيا أن يرتد المتمرد وينقلب انقلابة كاملة وفجائية، فيتجاوز محتقرا - ويائسا - البشر المقوسين، ويتقدم من الملك طالبا تزويج الفيل الوحيد (الذى تبهجنا نزهاته فى المدينة وتسرنا رؤياه، حتى تمتلئ المدينة بالفيلة). وهكذا يستجيب الملك لا للأصوات المنظمة والمدربة والمصنوعة، وإنما للصوت المتمرد فى الساحة، والمتحول أمام العرش، فيأمر بالزواج الحيوانىّ المنشود وتعيين زكريا مرافقا دائما للفيل.

وبتلك النهاية الفجائية والمتوقعة مع ذلك، تكتمل الحكاية وتنغلق أقواسها المفتوحة على التأويلات والرموز، ويقطع ونوس بغتة حكايته الرامزة يخرج من المكان الخيالى والزمن المجرد ليرتد إلى المكان والزمان الراهنين، وينفلت ممثلو الحكاية جميعا، سكان المدينة والقصر، متوجهين إلى الجمهور فى كسر مكشوف لما يتصوره ونوس إيهاما فى تتابعات حوارية تمارس دورا تحريضيًا مصطنعا، ثم تنطوى الحكاية وكسرها معا على التساؤل الأخير «هل عرفتم لماذا الآن تتكاثر الفيلة؟» ومثل «مغامرة المملوك جابر» ينتهى نص الفيل بوعد متجدد بحكاية أخرى فى ليلة تالية.

وهكذا تكتمل الوحدات أو الحركات الأربع المتتابعة، وقد تكاثرت الفيلة وانسحقت الجماعة وهيمنت القصور.

٤-

بطول الستار وعمق الفراغ المسرحى، وضع المبدع الكبير مرآته الخاصة كى تتعاكس فوق سطحها المتماوج

اللعبة والحكايات والصراعات الدائرة، وتبادل الصالة بجمهورها الشبحىّ التكشفات الذاتية والجماعية، فى طموح يستهدف توحد الصالة والخشبة والمرآة، كى نتأمل جميعا شروط الوجود وفاعلية صنع المصير.

وفى نص «الملك هو الملك» يبقى ونوس على المرآة، ولكنه يغير مكانها قليلا، فيضعها داخل اللعبة المسرحية ذاتها، حيث تتعاكس فى النص، عبر لعبة مستترة ودائمة، الشخصيات المتنكرة والأماكن المتضادة، وتتمازج فى الانعكاسات المتولدة، شوارع المدينة الليلية وأزقتها المتربة مع المقعد الملكى بأضوائه المشعة ورخام الأشياء والبشر فى ردهات القصر البازخة. إنها المرآة، وقد وضعها ونوس، هذه المرة، داخل المسرحية ذاتها.

تشير اللافتة الأولى فى مستهلٍّ النص إلى أن المسرحية «لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة فى أنظمة التنكر والملكية». وإذا تجاوزنا التحديد المجمل لهدف المسرحية المتمثل فى تحليل بنية السلطة، وتوقفنا قليلا أمام شكل المسرحية التى تحددها اللافتة باعتبارها لعبة تشخيصية، فربما يمكن أن نلاحظ، ابتداء، تغييراً جوهريا فى بناء الحكاية عن النصوص السابقة، يتمثل هذا التغيير فى أن اللعبة أو الحكاية تحدث من منظور لاعبين أساسيين فيها (زاهد ـ عبيد) يقودان اللعبة ويتداخلان فى مساراتها ويشيران إلى اللافتات الإجمالية لمشاهدها المتتابعة ويؤكدان الدلالات والرموز. هنا لا يسرد الراوى حكاية متخيلة منحدرة من أمكنة وأزمنة خيالية ويصوغها عبر انتقالات وإحالات معينة لجمهور عصرى متخيل كما فى «مغامرة المملوك جابر» ولاينفصل الممثلون أو الشخصيات فى ختام الحكاية، بغتة، عن أجوائها وعوالمها المستحضرة، وينتظمون أمام الجمهور الفعلىّ فى إرسال لغوىّ تقريرى يستخلص الحكمة ويجترها ويلقيها مصفاة ومجملة إلى الصالة كما فى «الفيل ياملك الزمان». هنا ـ فى نص الملك ـ تحمل اللعبة مرآتها ورواتها داخلها، وتمضى متنقلة عبر التشخيص والتنكر والانعكاس، دائرة بانتقالات الشخصيات الفجائية وحطام الرغبات وتبدل الأقنعة بين الخشبة والصالة.

تحت لافتة المدخل التى أشرت إليها، يتوافد الممثلون بملابس شخصياتهم مكونين فى الفراغ المسرحىّ أوضاعا تشكيلية وحركات بهلوانية، ثم ينقسم الممثلون ـ مكانيا ـ انقساما أوليا ودالا:

فشخصيات الرعية (الجماعة المنسحقة) التى ينظمها زاهد فى مجموعة وشخصيات السلطة (الجماعة المهيمنة) التى ينظمها عبيد فى مجموعة، بينما شهبندر التجار والشيخ طه يقفان فى زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط. هذا التوزع المكانى يشير إلى انتظام العالم فى رؤية ونوس فى كتلتين (الرعية ـ السلطة) وانقسامه فى أطر أساسية واجتماعية محددة، بحيث يمكن، وقد اندرج العالم فى وضوح الرؤية ويقينها، أن يوزع «زاهد وعبيد» أدوار اللعبة ويقودان مساراتها وشخصياتها، فرغم هامشية وجودهما الاجتماعىّ والحيز الضيق الذى يتحركان فيه داخل علاقات النص، إلا أنهما ـ مسرحيا ـ يمارسان وجودا مهيمنا على منطق اللعبة وشروطها، إنهما يؤجلان أحلامهما فى المشهد الافتتاحى ولكنهما يسعيان لتحقيقهما داخل اللعبة عبر كشف مغزى التنكرات الدائرة بين الرعية

والسلطة، وعبر لعبة المسموح والممنوع التى تتبادلها الكتلتان الرئيسيتان فى المشهد، تبدأ الشخوص فى توصيف وجودها النوعيّ الذى يعطى أبعادا دلالية أولى للمكونات الخاصة بكل شخصية، وهى المكونات المستمرة فى اللعبة، رغم الانتقالات الحادة فى المصائر المتكونة. ويعد مشهده الافتتاحيّ، بلافتته المجملة وانتظام الممثلين - فى اختزال بصرى ورمزى لبناء العالم - فى كتلتين متواجهتين وبينهما الشيخ والتاجر، ينتقل النص فى مشهده التالى، ويلقى مرآته على المكان الملكى، ويكون أشياءه وعلاماته المادية تحت لافتة مجملة تشير إلى «عندما يضجر الملك، يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية».

وينتظم المكان والعلامات والشخصيات فى مشهد الضجر الملكى فى تكوينات رمزية، فالبلاط اتساع مكانى بارد وعار، والملك كتلة قماشية تجلس على العرش غائصة فيه، ويبدو حضوره مكثفا فى ثياب ذات ألوان حادة ومعقدة بحيث تظهر الثياب وكأنها قالب يرتدى الملك ويشكل قوامه.

وعبر انتظامات حوارية تشير ليس فقط إلى الضجر الرملى الذى ينتاب الملك ويتخلل أنسجته وخلاياه، وإنما - وهذا هو الأساسى - إلى بدء افتقاد الملك لشروطه وتعامله باستهانة مع رموزه وعلاماته، إنه يتعامل بامتلاء ذاتى وتضخم وجودى وانتفاخ لغوى ليس كملك ولكن كرجل، ويشير إلى المملكة كامتداد لوجوده، مجرد كتلة من البضائع والأمتعة والبشر، وإذ يتبرم الملك من مسئولية المتاع وتبعات المدينة، ويسعى عبر لعبة التنكر والاستبدالات إلى العامة فى شوارع مملكته وبيوتها اليابسة، لا كملك يريد المدينة عارية كى يرصد المجريات والأفكار والاتجاهات، ولكن كى يصنع من المدينة لعبة صغيرة ودمية ليلية يتقاذفها مع وزيره فى ليلة عابرة، فيقول فى تحديدات كاشفة «عندما أصغى إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرنى متعة ماكرة، فى حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أى مهرج فى القصر أن يبتكر مثلها». وهكذا - كى تردم هذه الفجوة المعتمة من الضجر، يتجرد الملك من ثيابه وشاراته ورموزه، ويتعرى تدريجيا، وحين يسائله الوزير المدرك لدلالة الثوب وخطر الرمز، بماذا يحس حين ينزلق الرداء المهيب عن جسده، فإن الملك يجيب لا شىء»، ومع الإظلام التدريجى تتساقط الثياب والرموز والسلطة عن الجسد الملكى الذى يبدأ الآن تنكره ويفقد وجوده.

وتبادل الرعية مليكها لعبة التنكر والاستبدالات، فحين يبدأ الملك مصطحبا الوزير فى جولته الليلية متنكرا، كان اللاعبان الأساسيان فى الحكاية والمنظمات لأدوار اللعبة وشروطها (زاهد - عبيد) متنكرين فى طريق منزوية ومعتمة، عبيد فى صورة شحاذ مقوس الظهر بارز الحدبة، يقف متوكئا على عصاه فيم يأتيه زاهد فى هيئة حمال، ويبدأ الاثنان اللذان يشكلان البديل السياسى والاجتماعى للسلطة الطبقية فى تبادل حوارى كاشف عن طبيعة البدائل الفكرية وتصورها عن كيفيات التغيير وسياقه، إن عبيد المتبدى فى صورة شحاذ متنكر خلف الحدبة والعصا، يقود اللعبة فى المسرحية، ويحكم منطق البديل السياسى وتوجهاته فى المملكة الخيالية، فيكشف عن رؤية محكمة فى المنطق واللغة ولكنها مهمشة فى الحكاية والمدينة، «يجب أن ننظم السباق بشكل محكم، هم يمعنون فى الإرهاب ونحن نمعن فى التنكر،

التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد، ينبغى أن نتواقت من اللحظة المواتية».

وهنا - يتأسس النص، كما يرى ونوس فى إيضاحاته التذييلية، على استعارة مسرحية مركبة، لها جانبها الرمزى العام، كما أن لها جانبا واقعيا يرتبط بأحداث الحكاية، هذه الاستعارة هى عملية «التنكر» تلك التى تتشكل عبر مستويات دلالية متعددة، وعبر أماكن وعلامات متحولة، فهناك المكانان اللذان سوف يشكلان لعبة الاستبدالات وطبيعتها الرمزية: بيت أبى عزة المغفل، والقصر، وإذا كان بيت أبى عزة هو الذى شهد التنكر الملكى وبدء لعبة استبدال المواطن بالملك، فان البيت كذلك يحوى النقيض الكامل لعلاقات المملكة وتنكراتها الشائهة ففى غرفة رطبة ومهملة فى بيت المواطن المتعابث يسكن عبيد مختفيا ومتنكرا.

إن عبيد يتنكر داخل الحكاية ولكنه يكشف التنكر، سياسيا ومسرحيا، عبر اللعبة التشخيصية الدائرة، وهذا التحديد يفضى فينا إلى التحاور مع بعض إيضاحات ونوس النظرية التى أوردها فى نهاية نصه المركب. يقول ونوس محددا مستويات التنكر داخل المسرحية إن «كل شخصيات المسرحية، وتفترض اللعبة أنهم عناصر في جماعة واحدة، تحيا واقعيا، ثلاثة مستويات من التنكر ذات طابع جدلي، الأول هو الوضع الطبقي غير الشرعي الذي تقاسي منه، والمدخل يتضمن اكثر من إيماءة إلي هذا الوضع، فهم جماعة من سواد الناس لم يترك لهم النظام إلا أن يتحايلوا علي الفقر باللعب والوهم والحلم... أما مستوي التنكر الثاني، فهو التخفي الذي يفرضه نضالهم السري لتقويض مجتمع التنكر، والتنكر هنا شرعي وإيجابي، يستعير من التنكر الآخر عنفه وتنظيمه لكي يجهز عليه وينهي لا شرعيته، وبعدئذ، تأتي اللعبة، وهي مستوي التنكر الثالث، كعملية جدلية بين المستويين الآخرين»

يمكن هنا، من منظور معين، أن نوافق علي مستوي التنكر الأول الذي يُدرج فيه ونوس شخصيات المسرحية، وهو مستوي الحياة اليومية، الواقعية، التي ينخرط فيها سواد الناس، ولكن هذا المستوي من التنكر سياسي وليس مسرحيا، بمعني أن التنكر هنا رؤية سياسية ومنظور فكري لونوس، ولكنه لايتجسد في تكوينات مسرحية ولا في علامات لغوية أو إشارية دالة علي سياق التنكر الذي ينتظم الشخصيات. وفي المستوي الثاني الذي تتبدي فيه الشخصيات متنكرة، تمارس خفاءها وسريتها، كنقيض جذريّ للعلاقات القسرية السائدة، فإن التنكر يتجسد في علامات مسرحية فضلا عن كونه قطعا صادراً عن منظور سياسيّ، هنا يتبدي التنكر - كمفهوم نظري وبنية متجسدة - في علامات مادية (العصا والحدبة) وفي انتحال أسماء وامتهان أشغال غير حقيقية (حمال - متسول) وطيلة المشاهد التي يظهر فيها زاهد وعبيد، فإنهما لايظهران بطبيعتهما الفعلية سوي في المشهد الافتتاحي الذي ينظمان فيه اللعبة ويحددان ادوارها وإطارها، وكذلك في المشهد الختامي الذي يلخصان عبره المقولات الأساسية للنص ورؤيته المجملة. هذان المستويان من التنكر اللذان يحددهما ونوس موجودان فعلا داخل علاقات النص وأبنيته اللغوية والإشارية، وإن كان الأول تصورا فكريا أكثر من كونه تجسدا مسرحيا، في حين أن المستوي الثاني يشمل الاثنين، التصور والتجسد معا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكنى أتوقف قليلا أمام تحديد ونوس للعبة باعتبارها مستوى ثالثا من التنكر، وأجدنى بشكل ما متحفظًا أو مختلفا، فاللعبة ليست تنكرا ولكنها نقيض التنكر، فعبر تشخيصاتها الادائية وانتقالاتها المكانية والزمانية وأدوارها المتداخلة، فإنها تكشف التنكر وتؤصل مغزاه وأبعاده وتدرجه فى سياق تنظيرى ومسرحى يشمل تاريخ الأنظمة الطبقية وطبيعتها وعلاقاتها القهرية، ويعمق الفكرة المحورية للنص التى تذهب إلى أن الملك تجريد رمزى له علاماته وإشاراته، وأنه ليس كيانا ماديا متجسدا فى رجل بعينه، وأن الملك إذا افتقد شرطه وتعامل باستهانة مع رموزه، فإنه - كتجريد - يبدأ فى التحلل والتلاشى. هذه الأفكار والتصورات تتكشف عبر اللعبة التى تنقض استلاب شخصياتها فى الحكاية وتكشف الأقنعة وتاريخ التنكر وتفضى فى النهاية إلى عملية التهام الملك بطابعها الطقوسى ودلالتها الرمزية. إن اللعبة، مسرحيا، تعنى بشكل أولى ومبسط، أن الممثل لا يتقمص الدور أو الشخصية ولكنه يشخصهما، وهذا التشخيص منهجيا، يفترض التباعد بين الممثل ودوره وشخصيته، والتباعد - أدائيا ودلاليا - ينهى إيهامية التوحد ويكون وعيين على الخشبة: وعى الممثل ووعى الشخصية، فكيف بنقض إيهامية الاندماج والتوحد وتواجد وعيين متجادلين ومتقاطعين، والإشارات اللغوية المحملة فى اللافتات، وبناء السياق المسرحى عبر تخالط الأدوار والعلامات والأمكنة، كيف بكل هذا، يمكن أن نعتبر اللعبة أحد مستويات التنكر؟ إن التركيب الجدلى الذى يتوخاه ونوس فى إيضاحاته النظرية متجسد فعلا فى البنية المسرحية عبر الكيفيات المركبة التى أشرت إليها، وليس عبر تحديده لمستويات التنكر الثلاثة.

يتأسس على النقاط السابقة، وبصورة مجملة، أن الشخصيات فى تواجدها الفردى والجماعى وكذلك الرموز المرتبطة باللعبة، مؤطرة لها ومتخللة، كل ذلك يتجسد فى النص عبر علامات متحولة تتوحد بالمكان والشخصيات وتغربهما فى مشاهد وتضفى عليهما إيهامية مصطنعة فى مشاهد أخرى. ففى ذلك المشهد الكاشف عن شخصية أبى عزة وتسلط حلم الولاية الملكية عليه فى تمهيد مسرحى ضمنى لانتقالاته المقبلة، فإن أبا عزة يتماهى مع رغبته المستحيلة فى أن يكون ملكا فى تناقض جذرى مع وضعيته الاجتماعية البائسة، يتماهى أبو عزة مع العلامات الملكية التى يتوهمها دالة على القوة والسلطة ومؤشرة عليهما، فينفصل عن إطاره المكانى والشعورى ويبدأ فى استرسال ذاتى يستجمع صورته الملكية المهيمنة والقاهرة لأعدائه وحساده، فيحكم عليهم، عبر وضعيته كمواطن بائس وملك متوهم، بعقوبات متعددة، هنا فى هذا المشهد الإيهامى المصطنع، يتماهى المواطن المغفل مع رغباته المستحيلة، فينخرط فى تداعيات مرسلة منغمرا فى اللعبة: «ها أنتم جميعا أمامى، ومصيركم معلق بطرف لسانى، كان الشيخ هو البادئ ثم تلاه الشهبندر والخلان، تكاتفتم على خرابى ودمارى،.. ولكن ها نحن نلتقى وقد اعتدل الميزان، سيكون انتقامى عسيرا» وحينما اعتدل الميزان كما تمنى المواطن البسيط منغمرا فى لعبة الرغبات المستحيلة، واستيقظ ذات صباح ليجد نفسه ملكا حقيقيا وقد أعطاه الملك السابق الرداء والسرير، فان المواطن الذى أصبح ملكا ينخرط منغمرا فى لعبة مضادة، يتفكك المواطن ويعاد تركيبه كملك، وبين

اليقظة الذاهلة والحلم المتبدد، يتحول المواطن وقد استيقظ ملكا فى تكثيف مشهدى لفكرة النص المحورية، وهى أن السلطة علامات ورموز وليست أشخاصا معينين، وأن الملك تجريد لمؤسسات وأوضاع وقوانين وليس ملامح فردية لرجل يتبدد فى ضجره ويتلاشى فى لهوه الليلى مفتقدا شروطه وعلاماته.

وجوهريا، فإن الكيفيات التى تتبدى عليها الدلالات النصية تقوم على لعبة تبادل العلامات بين الشخصيات، يخلع الملك الأصلى الرداء ويتخلى عن إشاراته الملكية، فيؤشر ذلك على انتقاله الحاد من ملك إلى نديم متخيل فى الردهات الرخامية، ويستيقظ أبو عزة فى المخدع الملكى مرتديا رداء الملك وإشاراته، فلا تستغرق المسألة أكثر من صباح عابر وصفعة من «عرقوب» الخادم السابق والوزير المصطنع، حتى يمتحن المستيقظ ملكا التخوم التى تفصل بين اليقظة والمنام، وإن يتبين وجوده المغاير والمتجسد فى لحظات حقيقية غير متوهمة، فإنه يتساءل، قاطعا وبشكل نهائى، الصلات التى تربطه بعالمه القديم: «ما الذى يشوش رأسى هذا الصباح، منذ متى ونحن الملك والوزير؟» يتساءل المواطن الذى أعادت العلامات المادية تركيبه كملك، ولكنه لا ينتظر إجابة عن تساؤل يؤشر فقط على اختفاء العالم القديم والمواطن المغفل، وتجسد العالم الملكى وتواجده المهيمن، وهكذا - فإن المواطن يختفى قطعة قطعة مثلما تلاشى الملك القديم مع عملية الخلع التدريجى للأردية والإشارات.

ويجسد **ونوس** مشهد الانتقال من المواطن إلى الملك عبر عملية ارتداء متدرجة وطقوسية للملابس الملكية (نلاحظ هنا تكرار ذات الكيفية فى مشهد تحول «مؤمنة» إلى «الماسة» فى «طقوس الإشارات والتحولات») ومع كل قطعة ثياب تحل على الجسد الملكى الجديد، يختفى المواطن وتبدو التخوم الفاصلة بين وهمه ويقظته زجاجية يتراءى فيها ضوء وسراب، ومع التتابع الطقوسى لارتداء الملابس، يكتسب المواطن المتفكك ليس فقط وجودا ملكيا مغايرا، وإنما. وهذا هو الأساس - يكتسب وعيا حادا بالدولة ومعرفة متنامية بطبيعة السلطة المتجسدة، كبناء رمزى وتجريدى، فى علامات وإشارات.

هنا يتم تبادل عكسى بين الثياب والذاكرة، وطردى بين الوجود والعلامات، فمع كل قطعة ثياب جديدة تتساقط ذاكرة المواطن وتحل إرادة الملك، ومع تجسد العلامات يتكون الوجود الوليد ويكتسب البهاء والسطوة، كل ذلك فى تدرجات بصرية وإحالات دلالية وتقابلات متراوحة بين العلامة والمكان، بين الشخصية المتعينة والتجريد الرمزى للوظيفة، وبين الحوار والطقوس.

أستبعد الآن التساؤل الذى أثرته فى البداية وأبقيته معلقا، حين أوردت استشهادا نصيا **لونوس** يتحدث فيه بيقين نظرى عن وظيفة المسرح التى يتوخاها فاعلة ومغيرة، وارتباطها بتعميق الوعى الجماعى والمصير التاريخى. وتساءلت حول ما إذا كان هذا اليقين الصلب مقتصرا على الصياغات النظرية لا يتعداها إلى النصوص الإبداعية التى تصوغ - كما حاولت أن أوضح عبر هذه الكتابة - رؤى عالم قائمة على خطاب ذات مفككة، مبنية على الأسئلة لا الإجابات النهائية، وتلك أولى المفارقات وأكثرها كثافة ودلالة على بعض تجسدات الكتابة العربية، حيث يعكس المبدع يقين ذات فاعلة فى تحديداته النظرية المجملة، ولكنه - فى صياغاته الإبداعية -

يعكس ذاتا قلقة متسائلة، تتناهبها صراعات التاريخ وتتوزعها متناقضات الوجود، حتى لو مدت مراتها الخاصة بطول الستار أمام جمهورها الشبحي، وراحت تتأمل الانعكاسات المتراوحة بين المرآة والصالة.

إن النصوص المسرحية لونوس خاصة في تلك المرحلة التي سعيت إلى استقصائها، بصورة مجملة، في الفقرات السابقة، تؤكد على وظيفة الاتصال المسرحي وطبيعة العرض كحدث اجتماعي يستدعيه ونوس من تجارب التاريخ متأملا محيطه الاجتماعي وكيفياته الادائية، أو مكونا له عبر كسر الشكل كبنية مغلقة، نهائية، أمام جمهور منفصل، وصياغة لعبة مسرحية قائمة على تداخل الأمكنة والعلامات والشخصيات التي يجردها السياق وتدرجها اللعبة باعتبارها وظائف وليس باعتبارها ذواتا فردية. وسوى هذا اليقين في المسرح - كأداة تغيير محتملة - فإن ونوس يصوغ تساؤلات مفتوحة لا يقينيات مطلقة حول الجماعة والفرد والتاريخ والعالم. وهنا - يمكن أن نستحضر صوت ونوس نفسه ليجلو لنا تجربته القلقة واكتشافاته لتبدد صورة المسرح الطامح لأن يصير فوهة اجتماعية تحول الصالة والخشبة معا إلى كتلة متماوجة متدفقة، فاعلة ومغيرة.

يكتب ونوس معلقا على تجربته في كتابة نصه الشهير (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) وقد اجتاحته الرغبة الطموحة في الكشف عن «الكلمة - الفعل»، أي الكتابة الشاهدة على انهيارات الواقع، المتحولة في ذات الوقت إلى فعل يغير هذا الواقع، يكتب معلقا: «عندما بدأت كتابة مسرحية «حفلة سمر» إنما أردت التعبير عن استحالة الكتابة وخواء الكلمات، وفي الواقع ما فائدة الكلمات حين يكون ما نحتاجه هو «الفعل»، كنت أتقدم في الكتابة، وكانت مشكلتي تنجلي وتبرز أمامي، لا يكفيني فعالية الشاهد وإنما أريد أيضا فعالية الذي يقاتل ماديا ويوميا، وهنا بدأ بحثي الدائب عن كلمة عارية كثيفة تكشف الواقع وتغيره في آن».

وهكذا - لم يفكر سعد الله وهو يكتب بمقتضيات جنس أدبي محدد، لم تخطر له أية قضايا نقدية، كان فقط يتصور أنه يعري واقع الهزيمة ويمزق الأقنعة عن صانعيها في سياق هبة جماهيرية تبدأ مضطربة ومرتجلة - هكذا يصف ويتخيل - ثم تتسق وتنمو في فورة عمل فعلي. وحين بدأت الأحاديث تتقاطر عن شكل المسرحية، بنائها اللغوي والبصري ورؤيتها ومستويات العلاقة بين الممثل والمتفرج، وسوى ذلك من القضايا التي تمس العمل الأدبي لا كطموح فعل وإنما كعمل أدبي بحت، اجتاحت سعد الله اليقظة الذاهلة، وتساءل آسيا ومرتبكا حين كتب له «أدونيس» واصفا المسرحية «إنها مدهشة، تكنيكيا بصفة خاصة»، ولكن عن أي تكنيك يتحدث؟ هكذا يتساءل ونوس ثم يتابع معلقا: «لم أبحث عن تكنيك ولا عن تجديد في الشكل، ثم كيف يمكن تمييز الشكل في هذا العمل إلا على أنه المضمون ذاته، إن الإيقاع المتنامي هو الحركة، وهو الفعل» ثم توالت الآراء، وكلها تنحو ذات المنحى، لقد صنفوا «حفلة سمر» مسرحية، أي عملا فنيًا لا أكثر، إذن هي كتابة فقط. بدءا من هذا التصنيف اهتز الحلم وترمدت الصورة المتقدة، الكلمة كلمة، والمسرح مسرح، وإن الكلمة ليست فعلا والمسرح ليس بؤرة انتفاضة، كان الاستنساخ مخيبا وكان الحلم ينأى في سراب أو وهم. وينهي سعد الله تعليقه الكاشف بتساؤل شائك: كيف أصوغ الكلمة -

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الفعل، وكيف أنجز بالكتابة طموحا مزدوجا، وربما متعارضا.

ينطوى سعد الله على تساؤلاته ويطوى وجوده على طموحه المستحيل، ويستمر فى الكتابة، يتأمل المتغيرات الاجتماعية المتلاحقة والمتداخلة، ويستبصر شروط المسرح وطبيعته النوعية، يتفجر جسمه بجنون الخلايا، فيستشف برؤى إشراقية وتحليل منهجى معا، تحولات الوجود والمصائر، واضطرامات الذات وتحولاتها، وحين تحاوره «مارى إلياس» راصدة دخول تيمات أكثر إنسانية وأكثر خصوصية فى أعماله المسرحية المتدفقة، متسائلة عن علاقة ذلك بعملية المراجعة التى يطرحها، فإن ونوس يجيبها بنفاذ بصيرة وصراحة روح مبدعة: «كانت لدى أوهام على كل المستويات، أوهام على المستوى الإنسانى، لأول مرة أنا أشعر بالكتابة كحرية، فى الماضى كنت أفرض على نفسى نوعا من الرقابة الذاتية، رقابة داخلية قوامها، كما كنت أتوهم، تغييب الثانوى لصالح ما أعتبره قضايا جوهرية، لأول مرة أشعر بأن الكتابة متعة، كنت أشعر أن المعاناة الذاتية أو الخصوصيات الفردية أمور «بورجوازية» سطحية غير جوهرية، كان اهتمامى منصبا على وعى التاريخ، لذلك اعتبرت مخطئا أن الاهتمام بحركة التاريخ يجب أن يتجاوز الخصوصيات الفردية، لهذا كنت على مستوى الكتابة المسرحية، أشعر دوما بأنى لست فى جلدى». وهكذا - يتشكل مشروع ونوس المسرحى من «الكلمة - الفعل» إلى «الكتابة كحرية»، مستجيبا فى كل مراحله لشروط المسرح وموقف الكاتب ليس فقط عبر الكتابة وإنما عبر الممارسة، وبذلك يتحقق أهم طموح للمسرح، أن نتحد فى جماعة وأن نعى بعد ذلك مصيرنا المشترك كجماعة، وقوانين هذا المصير.

وستبقى سيرة ونوس وبصيرته معنا، طويلا وعميقا وستظل مراياه الممتدة على الخشبة المتوهجة، بانعكاساتها القلقة المثيرة للأسئلة والاختيارات، والمتراوحة بين المسرح والصالة، وبينهما معا وبين التواريخ والمصائر، حيث تمتزج الأمكنة والعلامات والرؤى والإشارات، تكتمل اللعبة أو تنكسر الذات فى الحكاية متناثرة على حلقات المتفرجين، تتعمق الصالة شروط الوجود والمصير، وتتكشف خارجة من الهوة المعتمة مستجيبة لصوت مبدعها العظيم الذى ينسحب الآن من المشهد، تاركا على الخشبة، وفى الوعى والضمير: الضوء والمرآة.

بدر نشأت

بلاغ عاجل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت الشكوى غريبة..

مجموعة كبيرة من الأهالى عمال وفتوات، بنات وسيدات.. تجمعوا أمام مكتب صحة بولاق يشتكون من سكان حى الزمالك.. تساءل الدكتور بعد أن قرأ الشكوى:

- معقول ... المفروض أن الشكوى دى تيجى منهم!..

يندفع رجل ضخم الجثة يخبط بيده على المكتب ويصيح:

- يا دكتور.. بنقول لك دبان الزمالك هاجم علينا ومعاه الأمراض... هرشة الجتة.. خنقة الصدر.. خلع الهدوم..

يتساءل الدكتور متهكما:

- كل دا من الدبان؟..

صدقنا يا دكتور.. ومعانا واحدة.. تحب تشوفها؟..

وتشق الجمع امرأة متصابية بملاءة لف تشخشخ غوايشها فى ذراعيها.. تخرج من صدرها علبة دخان معسل صغيرة تقدمها إلى الدكتور.. يصيح أحد الرجال:

- حاسبى.. اقفلوا الباب الأول..

تفتح المرأة علبة الدخان بحذر وتدلق منها ذبابة حقيقية.. تسقط أمام الدكتور على المكتب وترقد دون حركة.. كان شكلها غريبا.. الجناحان ورديان كروب حريمي.. شفاف.. العينان واسعتان مكحلتان.. والملامح دقيقة مسمسمة.. بدت الذبابة كامرأة أنيقة مستلقية بكامل زينتها..

دقق الدكتور النظر إليها.. قال وهو يفحصها:

- دبانة غريبة!..

تقدم رجل عجوز أسمر قال يشرح:

- أنا يا بيه باخدم فى الزمالك.. أنا طباخ.. دا دبان الأغنيا.. دبان الزبالة النضيفة.

يرفع الدكتور حاجبه دهشة.. وقد بدا يرى أن الموضوع لطيف مُسلٍّ.. يمسك الدكتور بقلمه وينكش الذبابة بسن القلم فى رأسها.. تتململ الذبابة قليلا.. تعتدل.. ثم فجأة تنطلق طائرة فى سماء الغرفة.. يتصايح الواقفون وهم يشوحون بأيديهم وينفخون بأفواههم فى هرج.. والدكتور واقف فى مكتبه يقول:

- لزومه إيه الخوف؟.. لاهى نحلة ولا دبور.. هدوء من فضلكم.

وكانت الذبابة من تلقاء نفسها قد ابتعدت عن الجمهور.. عن العرق والأنفاس ورائحة الملابس والتصاق الناس.. وظلت تحوم عند السقف.. ثم هبطت فجأة فى اتجاه الدكتور الذى أراد أن يبدو غير خائف.. وقف يتابعها بثبات وهى تقترب منه..الدكتور حليق الذقن.. لعله قادم لتوه من البيت ومازالت بذقنه آثار كولونيا أو نوع من العطر.. حطت الذبابة على خده.. وقفت.. يد الدكتور امتدت.. هشتها.. اصطدمت بها أسقطتها فوق المكتب ميتة.

قال الدكتور وهو يهرش فى خده:

- الظاهر قرصتنى..

ثم عاد يتساءل:

- إزاى تثبتوا أن الدبان دا من الزمالك؟.. وإيه الضرر؟..

وهنا يندفع الرجل الأسمر الطباخ ليقول للدكتور إن هذا الذباب ابن عز.. لايعيش إلا فى الأحياء الراقية الغنية.. وإنه تحول إلى حشرة هاى لايف شكلها جميل من أكل الزبالة النظيفة.. وإنه إن حط على زبالة قذرة أو شم رائحة غير عطرة يموت.. فصندوق الزبالة فى الزمالك.. فضلة خيرك يا دكتور.. لاتوجد به إلا بواقى الكافيار والجمبرى واللحم الروستو والدندى المدخن.. وخد عندك السلاطات النظيفة والخبز التوست والفواكه المغسولة المثلجة.. حتى الجو فى الفلل والشقق الفاخرة لا يرش إلا بأنواع من مبيدات غالية روائحها جميلة منعشة.. فهذا الذباب تربى على الغالى.. لا يفقس ولا يكبر إلا

فى النظافة والجو النقى المعطر.. وأنه إن قرص واحدًا غنيا لا يحدث له شيء.. أما إن قرص واحدًا فقيرا مثل حالتنا فهنا تحدث الأعراض وتبدأ الشكوى.. وقد سمعت أنه ينقل مرضا اسمه مرض الأغنياء.. مرض البورجوازية..

ويتدخل الرجل ضخم الجثة ليقاطعه:

- يا عم احنا عندنا اللى اتعودنا عليه واتعود علينا.. مش عايزين الدبان بتاع الناس الأغنياء دول.. احنا ناقصين..

ابتسم الدكتور أراد ان يتفكه ويقول نكتة..

- حد يكره إن الدبان يكون شيك ونضيف...

ولكنه قبل أن ينتهى من كلامه.. هب واقفا كالملسوع.. صرخ:

- الكرسى فظيع.. فيه شوك.. مسامير.. مش قادر اقعد عليه.. إيه اللى حصل؟ .. عايز كرسى جلد.. هاتوا شلتة.. شوية هوا.. ما حدش فيكم معاه قزازة ريحة؟..

كان الدكتور يتكلم ويهرش فى خده ويمسح عرقه ويتحرك كالمجنون.. بينما اندفعت المرأة المتصابية تضحك وتزعق:

هيه هيه.. الدكتور طلع تبعنا يا جدعان.. واتخمت فيه الدبانة..

وأخذ وجه الدكتور يزداد احمرارا واختناقا:

- هوا.. هوا .. إيه الريحة الوحشة دى؟.. كله يبعد.. افتحوا الشبابيك.. اكسروا الباب.. كله.. كله يطلع بره.. بره..

وحين انفتح الباب وتفندق الشباك وانكشحت الناس إلى الفسحة.. أسرع الدكتور يرفع سماعة التليفون:

- الوه.. الوه.. يا هلباوى بلاغ عاجل.. رحت فين يا زفت.. باقولك بلاغ عاجل يا بنى آدم.. وصلنى بالوزارة..

ومضى الدكتور يملى البلاغ..

من تفتيش صحة بولاق إلى إدارة أمراض المناطق الحارة.. وزارة الصحة.. ظهرت ذبابة غريبة بورجوازية فى بعض أحياء بولاق يعتقد أنها قادمة من الزمالك.. الذبابة جميلة ملونة لها لدغة تسبب الاسترخاء والوخم.. يشعر بعدها الإنسان بالاختناق ويحتاج إلى هواء مكيف وجو معطر.. الملابس تضيق على الجسم ولا يتحملها الجلد.. وتهفو النفس إلى الحرير الأملس أو اللينو المهفهف.. كما لا يطيق الإنسان الجلوس على كراسٍ معدنية أو خشبية.. بل يحتاج إلى مقاعد أسفنجية منجدة ناعمة.

ملحوظة.. يبدو أن هذا النوع من الذباب البورجوازى لا تقتله إلا القذارة والروائح العفنة.. لذلك أعطيت تعليمات مؤقتة بالتصريح لسكان بولاق بنقل زبالتهم يوميا إلى حى الزمالك..

حسن طلب

ثلاث محاورات

١- إدراك

تلكَ بُنفسجةُ الوهْم:
أَتَتْ تَتبختَر فى مِشْيتِها.. وتَتيه
تَتَنزَّهُ فى الوقتِ الضَّائعِ.. أو:
تَتأَمَّلُ فى سوقِ المُجْتمعِ المفتوحِ:
شرائعَ بالمَال تُباعُ
بَضائعَ تُستهْلَكُ..
وهْى تَتيهُ بمنطقها.. أو تَتَفذْلكُ!
.. تستأنفُ ما كانتْ فيهْ
وتُضيفُ.. وتَستدركُ..
تُخْفى أكثرَ ممَّا تُبديهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتُراوِحُ ما بين المجتمعِ المفتوحِ.. ومُنْتقديه!
تتأسْلَمُ حينًا.. وهىَ هَلُوكٌ تتهتَّكُ!
.. كم جَرحتْكَ بغمزةِ عينٍ
لا يَسْتُرها إلاّ اليَشْمكُ!
.. حينا تَتأمْركُ:
فَهى إذا صَدقتْ كَذَبتْ
وإذا مَنحتْكَ.. امتَحنَتْكَ
وإن لمحتْكَ تجادلُ فى السُّوقِ.. اعْتَدلتْ
فإذا اعْتدلَتْ.. سَألتْ:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ما الإِدْراكْ؟
ـ الإِدراكُ هُو القنْصُ بلا شصٍّ
والصَّيدُ بغيْرِ شِباكْ!
ـ لم أفهمْ ما تعْنيه!
ـ الإدراكُ: الإِمساكُ بما يُورقُ فى حقلِ الحسِّ
ولا يَعلَقُ بين فخاخِ العقلِ أو الأشْراكْ
لكنْ يُشرقُ فى نهرِ الحدْسِ..
ويَبرُقُ كالأَسماكْ

ـ كيفَ تُروِّضُ ما تدركُ؟
ـ أجمعُهُ بين يدىَّ . . فآخُذُ منهُ . . وأتْرُكُ
ـ ماذا بعدَ الأخْذِ وبعد التَّركِ؟
ـ ألُوذُ بنبْراسِ الإحْساسِ . .
لِيرحَمَنِى من هذا الضَّنْك
ويعصِمَنى من سُدَفٍ تحلوْ لِكُ
ـ كيفَ؟
ـ بوحْىٍ يَجعلُنى أُوقِنُ . . أو أتَشكَّكُ
ـ من أينَ يَجيؤُك هذا الوَحىُ؟
ـ هناكَ طرائقُ لا يعرفُها المُتفلسِفُ . . والمتَنسِّكُ
ـ أىُّ طريقٍ إن جئتُ إليكَ ستَسْلُكُ؟
ـ أنزِعُ عنك حجابًا لمْ أتوقَّعْ أن تَّصطنعيه
. . وأعمدُ للشَّىءِ . . ولَستُ أُسمِّيه!
فَأفرُكُهُ بيدىَّ . . وأدْعَكُ
حتّى ينفرِطَ العُنقودُ . . ويَنحلَّ العسلُ المعقودُ . .
ـ كَفاكْ . . كفاكْ
. . قد أوشكَ ينهارُ المعبدُ . . أو يتفكَّكُ!
ـ سوف أُعيدُ بناءَ المعبدِ . . ثم أُوافيهِ

.. أُقيمُ صَلاةَ الحاضِرِ فيهِ

.. فَأُومنِ إنْ شئتُ.. وأشرِكُ!

ـ كيف تُعيدُ؟

ـ بأنْ أضعَ المِدماكَ، على المدْماك

.. وأدلُكُ

ـ ثُمّ؟

ـ سَأصعدُ فوق الشّيءِ.. وأبرُكُ

آخذُ منه بناصيةٍ كاسيةٍ

ناتئة دافئة

.. وأضُمّ.. وأُمسكُ

ـ فإذا أمسكْتَ؟

ـ أُفرّقُ بيْن السّاريتيْنِ..

وأعمدُ للشّيءِ.. فأسْتهدفُهُ

أَجْعلُه يملكُني ما شاءَ.. وأملِكُ

ثم أَخوضُ به طقْسَ النّارِ..

فَأفتُكُ ما شئتُ.. ويَفتُكُ

ـ كيف تكونُ طبيعةُ هذا الطقسِ؟

ـ هى اسْتِيفاءُ شعائرَ يُنهِكُني فيها الشيءُ.. وأُنهِكُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ كيفَ؟

ـ أُقيمُ عليْهِ..

وأَبقَى بين صُعودٍ وهُبوطٍ أتحرّكُ

إمّا أُهلِكُهُ.. أو أهلِكُ..

ـ حتّامَ؟

ـ إلى أنْ يرْتجفَ الظّلُّ.. فَينطفِىءَ النَّيزَكُ

ـ فإذا انْطفأ؟

ـ إذا انْطفَأَ تخُورُ قُواىْ..

ويكُفُّ عن العزْفِ النّاىْ

فأميلُ.. وأَسْقطُ دونَ حَرَاكْ!

قالتْ سأعودُ قريبًا

لترانى.. وأراكْ

سأكونُ أسيرةَ زَنْديْكَ..

وسوفَ يكونُ الموعدُ فى مُنْتجَعٍ ناءٍ

ذاتَ مَساءٍ.. أو ذاتَ نهارِ

ويكونُ شِعاري:

لا تَخسَرْ قيْدَكَ يامَأسورُ..

وياآسرُ لا تُطلقْ أسرَاكْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ـ تجريد

كانَ قد اقتربَ الموعِدُ . .
واشتاقَ الموعودُ إلى سرِّ الواعِدة . .
فظلَّ يُفتِّشُ عنها . . يغدُو ويروحُ . .
وكانت فى سوقِ المجتمعِ المفتوحِ
تُقلِّبُ عينيْها بين الڤترينات
وأنواعِ السِّلعِ الواردة . .
وتسعَى فى البازاراتِ . .
وتسألُ عن سعْرِ الفائدَة . .
وكانَ وحيدًا يَتنهَّدُ!
ينظرُ فى عَجبٍ نحو سِماطِ الأشْرِبةِ المغشوشَةِ
. . والأطعمةِ الفاسدَة
. . ويشهَدُ:
هذِى أفواجُ الجوْعَى تتدافَعُ نحو المائِدة!
وكان يحاولُ أزن يتحرَّى
أن يكشفَ أسرارَ الصَّفَقاتِ المشْبوهات . .
ويرصُدُ:
أشجارٌ كاسِيَةٌ تَعْرَى!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفئاتٌ باغيةٌ تتَبعْدَدُ!

ذِممٌ تُشْرَى

قيمٌ طارئةٌ تطغَى

قيمٌ كُبْرى: تكْسُدُ!

هذا سُلَّمُ من ينتفِعونَ فيرتفِعونَ أُقيمَ..

وكانَ رآها

وهي تحاولُ أن تَتسلَّقَ سلْسلةَ الدَّرجاتِ.. وتصعَدُ

فاضْطَربتْ.. واقتربتْ تَتودَّدُ

وابْتدَرتْ بحوارٍ يتجدَّدُ:

ـ نحن فَرَغْنا أمس من الإدراكِ..

فكيفَ إذا أدركْت تَجرَّدُ؟

ـ أبدأُ من أسفلِ هرَمِ الجُزئيّاتِ..

من القاعدةِ

إلى أنْ أصِلَ إلى حرَمِ الكُلِّيّاتِ..

فأركعُ فيه.. وأسجُدُ

ـ كيف تواجهُ ألوانَ الطّيفِ..

وطُوفانَ الصُّورِ الشّاردةِ؟

ـ يَدِي تعرِفُ ما أنشُدُ:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبدأُ بالشّيءِ ـ ولستُ أسمِّيه

ـ تضلُّ وترشُدُ

حتّى تعرفَهُ من زغَبٍ يَعْشوْشِبُ فيهِ

فَتصعَدُ رَبْوَتَهُ . .

تنزِعُ عنه غلائلَ تَحميهِ

ـ وحينئذٍ؟

ـ حينئذٍ يعرفُ واجبَهُ الهُدْهدُ

ـ ماذا يفعلُ؟

ـ يفتَحُ بوّابَةَ مملكةِ التِّيه . .

يُمكّنُني من ناصيَةِ الشّيء . .

فأَشْفِي نفسِي منه . . وأَشفِيهِ!

ـ فكيفَ ستَشفيهِ؟

ـ برُمْحِي أرْميهِ . . ولا أُخطِىءُ ما أقصِدُ

ثم أظلُّ أراوِحُ:

بين دُخولٍ وخروجٍ أتردَّدُ

ـ يالَكَ من رامٍ . .

تُسْعِدُ من ترْميهِ. وتسعَدُ!

ـ وأظلُّ مُقيمًا فوق الشّيءِ . .

فأُجهدُهُ بشديدِ الوَطْءِ . . وأُجهَدُ
- حتّامَ؟
- إلى أنْ يكتملَ الشّوطُ . . وينهدمُ المعبَدُ!
- أوضِحْ ما تَعْنيه
- حين يكونُ الشىءُ - ولستُ أسَمِّيه -
تَذوّقَ شهْدَ الشىء - ولستُ أحدِّدُ -
ثم يكونُ الواحدُ من هذيْنِ
قد استَوْفَى من صاحبِه الدَّيْنَ . .
فيؤمنُ بالآخَرِ ما شاءَ . . ويُلْحدُ!
- هل تذكُرُ كيفَ أتيتُكَ فى مُتَجَعٍ:
لا مَنْ يَعذُلُ فيه . . ولا من يَحسُدُ؟
- أذْكرُ كيفَ استغْرقَنا الطَّقسُ . . وأغْوانا المشهَدُ
- فأنا علَّمتُكَ كيف بمحْضِ مُعانَقة:
يَنفرِدُ الزَّوجُ . . ويَزْدوجُ المفْرَدُ!
- وأنا علّمتُكَ كيف يصحُّ العشقُ
ويبطشُ بالسَّيِّدة السَّيِّدُ!
- فأرَيْتُكَ أنّ البقعةَ فى الفندقِ
كالقِطعةِ فى الجنّةِ . . أو أرْغَدُ!

قلتُ: أقرُّ وأشهَدُ

قالتْ: فالآنَ اشْتَعلَتْ ذكرايَ بذكراكْ

الآنَ اكْتملَ السُّؤْدَدُ. .

ثم أضافَتْ: هلْ إنْ عدتُ تَعودُ؟

فقلتُ: نعمْ. . وإذا اسْتَلْبأْت سَأسْتَأْسِدُ!

قالتْ: بُشراكَ إذنْ. . بُشراكْ

ما أجدرَ مثْلكَ فى التَّجريدِ بمثلِى

ما أَحْرانِى بكَ. . بى ما أحْراكْ!

٣ ـ تطبيق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. . وكذلك راحتْ شمسُ الموعدِ تشرقُ:

تم بهاءُ المشهدِ

واكتملَ الرّونَقُ

وانقشعَ الغيمُ عن الجَسد البضِّ. . . . فأسفَرَ

وانقشر الفُسْتُقُ

واعتدلَ مدارُ الجدْى على خطِّ الأفْقِ

. . تَعرَّى القمرُ الأزرقُ

والعاشقُ مذهولاً يتفرَّسُ فى الشيءِ

.. إليه يحدِّقُ؛

كان كمنْ ليس يصدِّقُ!

حتى غمزتْهُ العاشقةُ.. وقالتْ:

ـ كيف إذا جَرَّدتَ تطبِّقُ؟

ـ أبدأُ بالحدِّ.. وأستغرِقُ

ـ فإذا استغرقْتَ؟

ـ سأقتحمُ الحصنَ إليك..

فلا يحميكِ السُّورُ.. ولا يعصمُكِ الخندقُ

ثم أسدِّدُ رُمحي.. حتى يخترقَ الشيءَ

.. فيستوعبُهُ البيتُ الضيِّقُ

ـ آهٍ..

ـ يلتحمُ الحدَّانِ الآنَ..

وبالفيْلَقِ يرتطمُ الفيلقُ

ـ آهٍ..

ـ وأنا أعمِدُ للشيءِ ـولستُ أحقِّقُ

ـ أفصلُ فيه ما بين الجهتيْنِ

.. وأفتُقُ

ـ آهٍ.. آهٍ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ وأهزُّ إليَّ بجذعِكِ رهْزًا

فيميلُ.. ويغدقُ

ـ هذى فاكهةٌ تَسَّاقطُ..

منها أرزُقُكِ.. وأُرزَقُ

ـ آهٍ.. آهٍ.. آهٍ..

ـ هذا عسلٌ سيسيلُ.. فألعَقُ

ـ آهٍ من أطراف أربعة

تتلبَّسُها أطرافٌ أربعةٌ

فى معمعة

يُكشَفُ فيها عن ساقين.. ويرتفعُ البيرقُ

ـ آهٍ من ساريتيْنِ تعامَدتا

والبيرقُ يخفُقُ

ـ آهٍ من طعنات..

لا ترحمُ آهاتِ المطعونِ ولا تُشفِقُ

ـ آه من طقسٍ.. فى معبدِ حسٍّ

أُومِنُ فيه.. وأفسقُ!

ـ آهٍ.. لو كنتَ تُعيدُ أداءَ الطقْسِ

فَتقسُو ما شئتَ.. وترفُقُ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ آه . .

ـ مازال بخورُ الرغبةِ يعبَقُ

ـ آه . . آه . .

ـ تحرقُنا الآنَ النّارُ الرَّطْبةُ . .

يغسلُنا الماءُ المحرِقُ

ـ آه . . آه . . آه . .

ـ أوصالٌ تتفكّكُ

ـ أعضاءٌ تعرَقُ

ـ عينِى تلمسُ

ـ أُذنى تتذوّقُ

ـ أنفى يسمعُ

ـ وأصابِعىَ العشرةُ تبصرُ

ـ ولسانى ينشَقُ

ـ آه . . كادَ يُراقُ الدَّورقُ

ـ طوفانٌ يتدفقُ

ـ أُهْرِيقَ الزِّئبقُ

ـ آه . . آه . . آه

ـ آه . . آه . . آه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ هل كنَّا نعبثُ؟

ـ بل كنا نبحثُ

ـ هل أرشدَنَا الواقعُ

إذْ ضلَّلَنا المنطقُ؟

ـ بل أغوانا النِّسبيُّ العابرُ

إذ أفلتَ منا المطلَقُ!

ـ كيف أحالتْنا اللذَّةُ للألمِ؟

ـ كما ستُحيلُ الكينونةُ للعدمِ

. . وللمغربِ يُسْلمنا المشرقُ

ـ هل سنظلُّ وحيدَيْن هنا؟

ـ بل تحفزُنا الرُّوحُ التَّواقةُ

ـ هل سَنحلِّقُ؟

ـ بل يقعُدُ هذا الجرمُ بنا

ـ يخذُلُنا الجَسدُ المرهَقُ

ـ . . . .

ـ . . . .

ـ يوشِكُ أن يقتُلَنا الصّمتُ المطبقُ!

ـ قد تحملُنا الكلماتُ على الإنصاتِ . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتجعلُنا نتشاغلُ . . أو نتواصلُ

ـ أو تجعلنا نتحذْلَقُ!

ـ لا . . بل سنحاولُ أن نستكشفَ باللغة:

السِّرَّ الكامنَ فى الأشياء . . وفينا

نبتكرُ . . ونخلُقُ

ـ قد لا ننجحُ!

ـ قد لا نُخْفِقُ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الدين موسى

سهير القلماوي...
رائدة.. وناقدة.. وأستاذة

صدر مؤخرًا كتاب بعنوان **سهير القلماوي** عن سلسلة «نقاد الأدب» التى تصدر عن الهيئة العامة للكتاب. قامت بإعداده الدكتورة **نبيلة إبراهيم** لكى تقدم على صفحاته إطلالة بانورامية، على جهود وأعمال الراحلة **سهير القلماوى** التى رحلت منذ نحو عامين، وتجاوزت فيما قدمته دورها كأستاذة للأدب العربى بآداب القاهرة، متشابكة مع الحياة العامة بأبعادها المتعددة وتطوراتها المختلفة، مما جعل لها أكبر الأثر على كل الذين تعاملوا معها، أو درسوا عليها أو تناولوا الأعمال التى تركتها فى النقد، أو فى الدراسات الأدبية، أو الإبداع القصصى. ود.**نبيلة إبراهيم** تمثل واحدة من ذلك الجيل الذى تتلمذ على الدكتورة **سهير**، فعرف عنها الكثير، مما يتجاوز حدود ماتركته مكتوبًا. فكان البعد الشخصى والإنسانى فى الكتاب يشع نوعًا من الدفء النابض بالحياة، وهو ما شاع فى كل صفحات الكتاب، مما أبرز الكثير مما لم تعرفه الأجيال الحديثة عن **د.سهير القلماوى**.

ولعل الباحثة، ومن خلال نوع من الحس الفنى رأت نفسها فى شخص د. **سهير القلماوى** عند تقديمها لكتابها عن **طه حسين**، الذى صدر فى ذكراه الأولى تحت عنوان «ذكرى طه حسين» بعد عام من رحيله كنوع من العرفان والتقدير من طالب - **سهير القلماوى** - لأستاذ - **طه حسين** - أثر فى تكوينه. وكان هم الباحثة هو نفس هم «**سهير القلماوى**» التى لمست محنة الشباب الذى انصرف عن القراءة، مفضلا أشياء أخرى. ولم يكن ذلك نوعا من المفارقة، خاصة أن الملاحظة نفسها تجسدت فى عينى **نبيلة إبراهيم**، بعد أن ازداد بعد الشباب عن القراءة فى زمننا هذا، كما أضافت إلى ذلك ما عبرت عنه بغياب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلاقات الحميمة بين الباحثين بعضهم ببعض، بعد تفكك العلاقات وتدنيها سواء بين الطالب والأستاذ، أو بين الأساتذة أنفسهم.

وجدير بالملاحظة أن الباحثة قسمت دراستها عن «سهير القلماوى» إلى عدة مباحث جاءت كالآتى:

- موضوعات تختص بالنقد التنظيرى عند سهير القلماوى.
- موضوعات النقد التطبيقى.
- جزء خاص عن الدراسات الأدبية.
- جزء خاص عن الجوانب الإبداعية.

وربما ما ساعد على ذلك التقسيم، تفرع الجهود فى حياة **سهير القلماوى**، مما جعلها تترك للباحث أعمالا عديدة، تتصل بتلك الفروع أبرزها دراستها العظيمة عن «ألف ليلة وليلة»، ومجاميعها القصصية «أحاديث جدتى، والشياطين تلهو» وكتاب «ثم غربت الشمس»، ودراساتها النظرية حول فن الأدب، ومحاضرات فى النقد الأدبى ودراسات فى الأدب الأمريكى، ومذاهب النقد الأدبى... فضلا عن مقدمات الكتب التى قدمتها، والمراجعات التى قامت بها للمترجمين الذين اختاروها كمراجعة لأعمالهم وتصل إلى العشرات.

النقد كعلم:

وجدير بالذكر أن **نبيلة إبراهيم** عملت على إبراز دور **سهير القلماوى** فى مجال النقد بوصفه علما له أصول فى الملامح التى حددتها وهى:

- اعتبار الفن لونًا من ألوان النشاط الإنسانى وأنه مصدر معرفى يقف على قدم المساواة مع المصادر المعرفية الأخرى.
- على النقاد أن يؤدوا دورًا مهمًا بإضاءة النصوص للقراء.
- النقد علم له أصوله، وإضافاته والتطورات الخاصة به.
- اتباع الناقد خطوات متسلسلة عند تناوله النص مثل التذوق الذى ينبنى على الوصف، ثم التحليل، والحكم فى النهاية.
- ضرورة فهم الناقد وتحديده للزاوية التى يتحدث عنها.

ولعلنا بذلك نلاحظ مع الكاتبة أن **سهير القلماوى** كانت معنية بتأسيس علم النقد بالدرجة الأولى، متجاوزة بذلك الأسلوب السابق عليها فى دراسة النص. ذلك الأسلوب الذى كان يرى أن النص يولد كرد فعل لأحوال عصره وظروفه. مما جعل ما يقال عن ما حول النص أضعاف أضعاف ما يقال عن النص ذاته. وتحدد الكاتبة خصوصية رؤية **سهير القلماوى** الخاصة غير المسبوقة لنظرية المحاكاة فى قولها المحدد الوارد فى كتابها نظرية الأدب:

«أليس فى فصل أرسطو بين صفة الشخصية المسرحية وأفعالها، أى حركتها المفتاح الأول لتصوير حقيقة الفن من حيث أنه يمثل الحركة، حركة الفكر والعاطفية؟ إذن ليست هناك محاكاة فى الفن بالمعنى الأفلاطونى، وإذا شئنا أن نتحدث عن المحاكاة فى الفن، فإن كلامنا ينحصر فى كشفه عن الحقيقة، وتمثيله للجوهر، وليست الصورة الخارجية سوى وسيلة من وسائل استشفاف الحقيقة...»

أى أن خصوصية رؤية **سهير القلماوى** فى رأى الكاتبة، تنبع من ذلك الفهم الخاص لفكرة المحاكاة، التى رأت أنها ترتبط بالجوهر

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأصلى وليس بالصور الخارجية التى اعتبرتها مجرد وسائل للوصول إلى الحقيقة. وبهذا استطاعت أن تعمق نظرة أرسطو التى ربما فهمت خطأ، بوصف الفن محاكاة للحياة، أو موازى لها، يعيد تصويرها فى شكل ما، أو فى إطار ما، سواء كان ذلك الشكل قصيدة، أو قصة، أو مسرحية، أو رواية ولعل من أهم ما اهتمت به الباحثة **نبيلة إبراهيم** يتمثل فى دراسة موقف **سهير القلماوى** فى بعض أعمال **طه حسين**، وهو ما حواه كتابها عنه بعنوان «ذكرى طه حسين» حيث ترى أنه كان يسيطر عليه دائما ما أسمته بأيديولوجية التوجه إلى ديمقراطية الثقافة الجادة بين كل أفراد الشعب على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية. وتخلص الكاتبة من ذلك أن **سهير القلماوى** عندما كتبت كتابها عن **طه حسين** كان يحاصرها الهم الاجتماعى، والاقتصادى مثلما كان يحاصر طه حسين، وترى أنها مثل **طه حسين** كانت مهمومة بهموم الوطن.

وعندما تتناول أسلوب **طه حسين** بالنقد فإنها - كما تبين الكاتبة - لم تغلب عاطفتها تجاه أستاذ وجهها فى أول سنى حياتها العلمية بقدر ما غلبت مناهجها فى النقد، فترى أن **طه حسين** فى كتابته للفتنة الكبرى لم يكن مؤرخًا بقدر ما كان يصيب رؤيته تجاه التاريخ، كأديب يستوحى نصوصًا أدبية، فالتاريخ فى رأيها كان عند **طه حسين** لحظات حية ومواقف حية، وأحداث كبرى، وفوران عاطفى. لذا كان فى رأيها يحاول الفهم والتفسير مما يؤكد جوهر العملية الإبداعية.

وتخلص الكاتبة إلى موقف **سهير القلماوى** الناقد لـ طه حسين الروائى أو القاص بوصفه أديبا يكتب القصة أو الرواية بمفهوم عصره، وهى القصة التى تحكى حكاية لها بداية وعقدة ونهاية - أى أنه كان يكتب الرواية الكلاسيكية التى تمثل صراع البطل بين الواقع والمثال، الذى ينتهى دوما بانتصار المثال على الواقع. وتقدم الكاتبة موقف **سهير القلماوى** تجاه أعمال طه حسين وتحدده فى طريقته فى السرد، الذى كان يقطع التسلسل لإشراك القراء معه، مما يعد عيبًا فنيًا، فضلا عن العيب الثانى الذى تمثل فى إيمان **طه حسين** الشديد بالقدر، وهو ما يرجع إلى شخصية **طه حسين**.

سهير القلماوى كمبدعة:

لعله ليس غريبا أن تتوقف **نبيلة إبراهيم** أمام ذلك التأثير الواضح «بألف ليلة وليلة» الذى تسرب إلى قصص **سهير القلماوى**، نتيجة لدراساتها المتأنية «لألف ليلة وليلة»، ومتابعة كل ما كتب عنها باللغات الأجنبية، مما أدى إلى تسللها إلى داخل نفسها كحكايات، وقصص ومواقف، وشخصيات، أطلت من ثنايا العديد من القصص فى مجموعة «أحاديث جدتى» ومجموعة «الشياطين تلهو». وتقول **نبيلة إبراهيم** عن ذلك:

«لقد تأثرت سهير بالسردية المتقطعة على ليال. كما هو الحال فى ألف ليلة وليلة - حيث تقول فى نهاية قصتها الثانية بعد أن انتهت من سماعها - تقصد الراوى فى القصة - كان النوم قد غلبنى أخيرًا بعد أن جاهدت طويلا لأسمع تمام حديث جدتى. فقمت إلى فراشى، وقد بدأت صباح وقصتها تسيطران على أحلامى وتقول فى مجال آخر: خذا ما قصته على جدتى أمس وهى

تتم لى حـديث الليلة. وبهـذا تكون الجدة هى البديل لشهر زاد، راوية ألف ليلة وليلة.. وعندما تحل الجدة محل شهر زاد فى بث المعرفة بكل ما من خـلال الحكى، فـإن الطفلة المسـتـمعـة تكون قد حلت محل شـهريار وتطابقت مـعـه فى التلهف إلى استقبال العالم المعرفى فيه من جديد وغريب.....»

وذلك فضلا عن ما أشارت إليه د. نبـيلة ويشى بتـأثر سـهير القلمـاوى بألف ليلة، ووضح فى بنيات القصص، والتيمات التى قد تشـمل الكثـيـر من الغـرائب، أو الحظوظ التى تهبط بمصائر الناس، ثم تصعد بهم مرة أخرى، وهو ما وضح فى مسرحية «الشياطين تلهو» وحكاية «بدور وقمر الزمان». ففى رأى الباحثة أن المسرحية تتناص مع حكاية بدور وقـمـر الزمـان وتتواصل معها فى المسرحية مثل حكاية متوازية مع حكاية ألف ليلة وليلة كما ترى الباحثة، أنه رغم ذلك التـأثيـر والتناص الذى وضح فى قصص سهير القلماوى إلا أنهـا تعتبر تلك القصص قياسًا بما كان ينشر أثناء كتابة تلك القصص، فإنها كانت متطورة تطورًا كبيرا، لا لأنها أحكمت بناء القصص فحسب، بل لاتساع أفق الموضوعات المتعددة، التى تناولتها هذه القصص. فقد تبدأ القصة من الواقع كما حدث فى أغلب القصص، إلا أنها سرعان ما كـانت تلقى بالقـارئ بين الرؤى الفلسـفـيـة أو الكونيـة، أو الرؤى الكاشفة لمتناقضات الحياة التى تستـعـصى على الحل.. وفى رأى الباحثة أن القصص لدى سهير القلماوى لم تكن تمثل مجرد رغبة فى التعبير عن موقف، أو فى تأكيد وجودها على الساحة الإبداعية، ولكنها كانت تمثل نوعا من الالتزام بتوصيل ما يمكن أن يفيد القارئ معرفيا، ويجعله يتأمل الحياة من خلال رؤى جديدة.

وبذلك نلاحظ أن كتاب سهير القلماوى للدكتورة نبيلة إبراهيم يلقى بإطلالة واسعة على آثار وأعمال وإنجازات كاتبة رائدة عملت دومًا على تطوير الواقع والحياة من حولها تأثرا بأستاذها «طه حسين» الذى ترك لنفسه داخلها الكثير من البصمات فى مختلف مجالات الحياة والثقافة.

محمود أبو عيشة

تشريح العقل الإسرائيلى

أثار القــرار الذى أصــدرته الجمعية العامة للأمم المتحدة الخاص باعتبار الصهيونية صورة من صور العنصرية وحركة تمارس التمييز العنصرى، ردود أفعال واسعة المدى فى أنحاء العالم كافة، كان القرار بمثابة الصدمة بالنسبة لعديد من الدوائر السياسية والثقافية الغربية المناصرة للصهيونية، التى دأبت منذ إنشاء دولة إسرائيل ١٩٤٨ حتى الآن، على تأييد سياساتها ضد العرب، مهما تطرفت فى عدوانها، أو بالغت فى همجيتها.

إن هذا القـرار يلفت النظر إلى أهمية تأصيل دراسة الظاهرة الصهيونية باعتبارها فى المقام الأول إيديولوجية عنصرية قامت على أساسها عملية الاستيطان الاستعمارى فى فلسطين أدت فى النهاية إلى إنشاء الدولة، ولعل ذلك ما يدفع المثقفين الذين يحملون عبء التنوير أن يضعوا أيدى الناس على الحقائق التاريخية لنشأة إسرائيل منذ كانت فكرة فى رءوس مفكرى الصهيونية الأوائل، وهذا ما فعله المفكر المصرى **السيد يسين** فى كتابه المهم (تشريح العقل الإسرائيلى) الصادر عن «مكتبة الأسرة ٢٠٠٠» فى محاولة لتعرية الصهيونية بإعادة تحليل البيانات الإحصائية والميدانية الإسرائيلية وفق إطار نظرى يختلف عن الأطر النظرية التى تبناها الباحثون الإسرائيليون لإخفاء حقيقة المجتمع الاستيطانى الإسرائيلى، والالتفاف حول الاتجاهات العنصرية التى تسوده، وكشف بنية وسيكولوچية المجتمع الإسرائيلى، واتجاهات الرأى العام الإسرائيلى، والتطبيع وثقافة السلام، ثم يختتم بالدراسة المستقبلية عن الصراع الحضارى بين مصر وإسرائيل، يحاول المؤلف أن يقدم لجمهور الباحثين والمثقفين والمواطنين صورة موضوعية لمجتمع العدو التاريخى بدون تهوين أو تهويل، لتثبيت اليقين فى قدرة الشعب المصرى والعربى بكل فئاته على تحدى المستحيل، وانتزاع زمام المبادرة التاريخية من الدولة الإسرائيلية العنصرية، وهو التحدى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى ينبغى أن نواجهه فى المستقبل، لو أردنا أن نحمى الشعب المصرى والشعب العربى كله من مخاطر التهديد والعدوان..

الصهيونية إيديولوجية سياسية نشأت فى القرن التاسع عشر، تطالب بإعادة توطين اليهود فى فلسطين لحل «المشكلة أو المسألة اليهودية»، وقد بدأت إرهاصات الصهيونية مع كتابات **موسى هس** (١٨١٢ - ١٨٧٥) الذى ألف كتاباً أسماه (روما والقدس)، دعا فيه إلى بعث «القومية اليهودية» فى القدس بعد تحريرها، وكذلك كتابات **تسفى هيرش كاليشر** (١٧٦٥ - ١٨٧٤) الذى كان كتابه (السعى لصهيون) المنشور عام ١٨٦٢ أول كتاب عبرى فى العصر الحديث يتحدث عن الاستيطان الزراعى فى فلسطين، بالإضافة إلى الكتابات المبكرة ظهرت جماعات مثل جماعة «أحباء صهيون» و«البيلو» متبنية فكرة الهجرة الاستيطانية إلى فلسطين، لكن نقطة التحول الحاسمة فى تطور الفكرة الصهيونية بدأت بظهور **تيودور هرتزل** عام ١٨٩٦، إذ تحولت الصهيونية على يديه إلى حركة سياسية منظمة، تسعى لتحقيق أهدافها فى العودة إلى فلسطين بشكل عملى، وبناءً على فهم عميق لمكونات النظام الدولى، ووعى مرهف بمختلف أنماط تفاعلاته.

لقد وجد هرتزل الحل فى اللجوء إلى فكرة «معاداة السامية»، واعتمد عليها، ليس باعتبارها ظاهرة سلبية ينبغى القضاء عليها، بل إنه - بكل ما كان يمتلكه من انتهازية سياسية - وضع يده عليها وتشبث بها، لكى يستثمرها فى سبيل إنجاح المشروع الصهيونى، وهكذا انطلقت الصهيونية من فكرة عنصرية خالصة مؤداها أن معاداة السامية هى من خصائص الطبيعة البشرية غير اليهودية فى كل زمان ومكان.

لكل ذلك اعتبر هرتزل معاداة السامية هى «القوة الدافعة» التى ستمكن الحركة الصهيونية من تحقيق أهدافها.

وبناء على الفكرة العنصرية الأولى، سنت إسرائيل «قانون العودة» الذى يعطى الحق لأى يهودى فى العالم بمجرد «عودته» إلى إسرائيل أن يتجنس بالجنسية الإسرائيلية، وفى الوقت نفسه لا تسمح للفلسطينيين - أهل البلاد الأصليين - أن يعودوا إلى أراضيهم، واستحدثت تهمة معاداة السامية لإرهاب الدول - أو الأفراد مثلما حدث مع المفكر الفرنسى **روجيه جارودي** بسبب كتابه (الأساطير المؤسسة لدولة إسرائيل) - التى تعارض سياستها العنصرية بوصفها معادية للسامية.

نشأ المجتمع اليهودى فى فلسطين وتبلور نتيجة لجهود الجماعات الصهيونية التى ظهرت فى أوربا الشرقية والوسطى فى أواخر القرن الـ ١٩. ورفعت هذه الجماعات الصهيونية شعاراً مؤداه «أنه لا يمكن ممارسة حياة يهودية صحيحة فى أى مجتمع حديث خارج فلسطين»، وهكذا تبنى المجتمع اليهودى فى فلسطين إيديولوجية متكاملة بمعنى أنه صاغ نسقاً محدداً من الأفكار المترابطة فيما بينها بطريقة عضوية وجعلها دليلاً للعمل وتقنيناً للسلوك، وأطلقوا عليها «إيديولوجية الريادة» نسبة للرواد الذين هم فى الحقيقة طلائع المستعمرين الأوائل فى فلسطين.

فالصهيونية منذ بدايتها الأولى، انطلقت من مسلمات الفكر العنصرى الأوربى لتبرير استعمارها لفلسطين بما يتضمنه ذلك النظر إلى «اليهود» باعتبارهم جنساً أسمى وأرقى من العرب، الذين فشلوا فى استثمار بلادهم، وقد ترتب على هذه النظرة العنصرية المبدئية التى مهدت لعمليات الاستيطان الاستعمارى لفلسطين وواكبها نشوء اتجاه سلبى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إزاء العرب الفلسطينيين، يتمثل ليس فقط فى عدم الاكتراث بمصيرهم بل فى ضرورة القضاء عليهم وطردهم خارج الحدود. وقد اتبع الاستعمار الاستيطانى الصهيونى هذه السياسة فى كل مراحله، قبل إنشاء الدولة وبعدها، ويشهد على ذلك المحاولات الإرهابية التى خطط لها قادة إسرائيل لطرد أكبر عدد من الفلسطينيين خارج حدودهم عام ١٩٤٨. وهناك شواهد ثابتة على ذلك، بالرغم من المزاعم الإسرائيلية التى تزعم أن القادة العرب هم الذين حثوا الفلسطينيين على الهجرة!!، واستمرار زحف الاستيطان الإسرائيلى خاصة بعد حرب يونية ١٩٦٧ ظاهرة ملموسة، يشهد العالم آثارها، فى شكل مصادرة أراضى الفلسطينيين ونسف منازلهم وطردهم من قراهم وتحريم العودة عليهم.

تتمثل العنصرية فى السياسات الاستيطانية التى صاغها ومارسها الصهاينة الأوائل فى: اقتحام: الأرض والعمل والحراسة والإنتاج.

١ - اقتحام الأرض: استند البرنامج الصهيهونى الاستيطانى إلى عدة مبادىء من أهمها اقتحام الأرض، أى الاستيلاء على أرض فلسطين واستغلالها وإنقاذها من سيطرة الأغيار (غير اليهود - العرب)، غير أنه من الأهمية بمكان أن نؤكد الطابع الإرهابى لعملية اقتحام الأرض الفلسطينية وغزوها، فهذه العملية لم تتم عن طريق شرائها من أصحابها، ولا حتى عن طريق التسلل والخداع، وإنما تم ذلك قسرًا باستخدام «الهاجاناه» ووسائلها الإرهابية فى طرد الفلسطينيين من أراضيهم، مما جعلها تنجح فى أقل من عام واحد (١٩٤٨) فى انتزاع مساحة قدرها ٧٦٪ من مجموعة مساحة فلسطين.

٢ - اقتحام العمل: الاستعمار الصهيونى ليس استيطانيًا فحسب، لكنه أيضًا استعمار إحلالى، بمعنى أنه يطمح لتحقيق حلم الدولة اليهودية النقية بإحلال اليهود محل الفلسطينيين، وقد كشف مبدأ اقتحام العمل عن نفسه، باعتباره مبدأ عنصريًا ترتب عليه انغلاق اليهود على أنفسهم من ناحية، وحجب العمل عن العمال العرب، ومحاولة القضاء عليهم فى سوق العمل.

٣ - اقتحام الحراسة: يُعتبر هذا المبدأ الترجمة العملية لشعار «الدفاع الذاتى» فى إيديولوجية الريادة أو بعبارة أخرى إيديولوجية المستعمرين الصهاينة الأوائل؛ فاقتحام الأرض واقتحام العمل معناه انتزاع الأراضى العربية من أصحابها، وإضعافهم اقتصاديًا فى سوق العمل تحت شعار «العمل العبرى»، ومعنى ذلك كله احتمال تصاعد مقاومة عربية ضد السياسات الصهيونية ومن هنا جاء هذا المبدأ، الذى معناه عدم الاعتماد على العرب فى حراسة المستوطنات أو المشاريع الصهيونية وضرورة تشكيل فرق صهيونية للقيام بهذه الوظيفة الحيوية.

٤ - اقتحام الإنتاج: وحتى تكتمل الدورة التى تبدأ باقتحام الأرض والعمل والحراسة يأتى أخيرًا مبدأ اقتحام الإنتاج، ومعناه ببساطة مقاطعة المنتجات العربية ومنع التعامل مع العرب، والتعامل مع اليهود وحدهم، وقد قام «الهستدروت» بدور واضح فى فرض العمل العبرى، وفى فرض مبدأ شراء الإنتاج اليهودى ومقاطعة الإنتاج العربى.

أثّر الطابع العنصرى السائد فى المجتمع الإسرائيلى تأثيرًا واضحًا على اتجاهات الإسرائيليين إزاء العرب، فقد فرضت إسرائيل الحصار المادى على العرب داخل إسرائيل من خلال تحديد إقامتهم فى ظل الحكم العسكرى، غير أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخطر تلك الاتجاهات قاطبة، هى تلك التى تنمى وتبلور لدى الشباب الإسرائيلى من خلال استراتيجية عنصرية للتنشئة الاجتماعية، تستخدم فى تدعيم الأفكار السلبية عن العرب.. المدرسة والجيش ووسائل الإعلام.

وقد كشفت دراسة قام بها **جورج تامارين** عالم النفس الإسرائيلى عن كل ظواهر التعصب، كان الهدف منها «بحث آثار التعصب على الأحكام الأخلاقية»، والحقيقة أن هذه النتائج التى تحصلت من هذا البحث النفسى الاجتماعى الميدانى تتضمن فى حد ذاتها - كما يقرر **تامارين** - بحق إدانة كاملة للنظام التعليمى الإسرائيلى، الذى يعمل بتنسيق مع أجهزة التنشئة الاجتماعية الإسرائيلية الأخرى لزرع الاتجاهات العنصرية والتعصبية فى وجدان وأذهان الشباب الإسرائيلى، وقد أحدثت نتائج هذا البحث عند نشرها ضجة كبرى فى إسرائيل، لسبب بسيط هو أنها كشف بطريقة علمية وموضوعية عن عنصرية المجتمع الإسرائيلى، وقد دفع عالم النفس الإسرائيلى **تامارين** ثمن شجاعته الأدبية فى كشف الوجه القبيح لمجتمعه، ففصل من عمله كأستاذ بجامعة تل أبيب.

ثلاث صور متمايزة للعرب:

الصورة الأولى: يطلق عليها «البوبرية» نسبة للفيلسوف اليهودى الشهير **مارتن بوبر**، وترى أنه يمكن التوافق مع العرب من خلال إتباع الحلول الوسط، ويقوم منطقها على أساس أن العرب قد حل بهم ظلم جسيم نتيجة للاستيطان اليهودى فى فلسطين، ولذلك فالحل هو دولة ثنائية القومية يعترف بها للعرب بكافة حقوق «المواطنة»، وهذه الصورة تؤدى منطقيًا إلى سياسة إسرائيلية تقوم على التنازلات الجزئية.

الصورة الثانية: ولعلها أهم الصور الثلاث على الإطلاق، لأن منطقها هو الذى تغلب وساد، يطلق عليها «البنجوريونية» نسبة إلى **بن جوريون**، وتتمثل فى أنه يمكن التوافق مع العرب ولكن من خلال استخدام القوة الفائقة لإسرائيل..

وهذا الاتجاه فى حقيقته يُعد امتدادًا للاتجاه السابق على إنشاء الدولة، الذى تزعمه **بن جوريون** بين اليهود الذين استعمروا فلسطين، وكان من بين وسائلهم الرئيسية فى السيطرة عليها اتباع سياسة الإرهاب والعنف والردع إزاء العرب (سياسة المطرقة) باعتبار أن العرب لا يفهمون إلا لغة القوة. وقد عبرت هذه الصورة عن نفسها فى ١٩٥٥ و١٩٥٦، و١٩٦٧، بالاتجاه الذى ينادى بـ «عدم التنازل عن بوصة واحدة من الأراضى المحتلة»!، ومن عناصر هذه الصورة الأساسية أن إسرائيل لو استطاعت الثبات فى موقفها وأثبتت أنها قوة لا تقهر، فذلك من شأنه أن يؤدى إلى تغيير جوهرى فى نفوس العرب إزاء إسرائيل.

والصورة الثالثة: هى «الوايزمانية»، نسبة إلى **وايزمان**، وترى إمكان التوافق مع العرب من خلال البحث العقلانى، أملاً فى الوصول إلى حلول معتدلة، وترى أيضًا أن الصراع العربى الإسرائيلى لا يمكن حله عن طريق إجراء واحد مفرد، بل عن طريق سلسلة من التدابير غير الجذرية التى تُنفذ عبر الزمن، ويمكن أن يتم ذلك عن طريق تغيير المناخ العدائى المحيط بالصراع. وكل ذلك ينبغى أن يتم فى حدود التصور الصهيونى لدولة إسرائيل وأهدافها الصهيونية، باعتبارها دولة يهودية أساسًا.

إذا كنا قد وصلنا الآن إلى الحقبة الإسرائيلية ونعنى بها على وجه التحديد قدرة إسرائيل على إملاء شروطها السياسية على العالم العربى باستخدام القوة المسلحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فعليًا أو التلويح باستخدامها - استنادًا إلى الحليف الاستراتيجى الولايات المتحدة الأمريكية التى اعترفت بها بعد إعلان ١٩٤٨ بعشر دقائق - كانت البداية الرمزية لهذه الحقبة هى ضرب المفاعل النووى العراقى، وقد مرت هذه الواقعة البالغة الخطورة - مثل كثير غيرها - بغير أن تعاقب إسرائيل عليها، لا عسكريًا من جانب العراق أو العالم العربى، ولا سياسيًا من جانب أية هيئة دولية!

غير أن حرب الإبادة الإسرائيلية فى لبنان هى البداية الحقيقية للحقبة الإسرائيلية التى وصلت إلى قمة التحدى الذى لا يمكن أن يوصف بغير أنه إعلان للحرب على العرب جميعًا وعلى الفلسطينيين خاصة.

ما العمل إزاء ما تأكد من خطة صهيونية متكاملة لتهويد القدس،وتحدى الأنظمة العربية بأكملها ومطالبتها علنًا بالخضوع للأمر الواقع، وتهديد السلطة الفلسطينية وضرب مقارها؟! سؤال حاسم..

الإجابة تنطلق من التكييف الصحيح للسياسات الصهيونية الراهنة، والعودة إلى التقاليد **التاريخية فى مقاومة مختلف صور الاستعمار فى العالم، يمكننا التأكد** أنه ليست هناك سوى صورة واحدة أثبتت فاعليتها عبر الزمن، وهى المقاومة الشعبية المنظمة، وليس مجرد مظاهرات يقف فيها بعض السياسيين المحترفين أمام عدسات التليفزيون إثباتًا لدورهم الهش، أو لدورهم المزعوم!

المقاومة الشعبية علم صاغ نظرياته نضال الشعوب التى استُعمرت ونجحت من خلال الكفاح المخضب بالدم فى انتزاع حريتها واستقلالها من براثن الاستعمار، ونحن نحتاج - فى زمن السلام المزعوم المعروض علينا - الذى هو فى الواقع ليس سوى استسلام مهين، أن نبدد شكوكًا رسخت فى الأذهان، تزعم أن الإرادة العربية عاجزة وأن القدرات العربية لا قبل لها بمناطحة إسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية التى تقف وراءها.

نقطة البداية إذن تكمن فى تأكيد القدرات العربية التى لا حدود لها، وأن القوى الشعبية العربية قادرة من خلال كفاحها على أن تستنهض الهمم الخاملة، وتستفز المشاعر الوطنية الكامنة، وأن تصوغ سياسة عربية قومية لتحرير الأراضى العربية المحتلة وفى مقدمتها **الأراضى الفلسطينية فى الضفة الغربية وغزة.** وهذه السياسة القومية العربية تحتاج أولاً إلى قيادة قومية تمثل فيها بشكل متناسق أبرز التيارات والقوى السياسية الفاعلة، وهى المسئولة عن التخطيط طويل المدى، وعن رسم الخطط فى الأجل القصير والمتوسط وعن الإعلام الموجه والتعبئة الشعبية العربية، وهذه السياسة لا يمكن أن تُصاغ أو تقوم بدورها بعيدًا عن الأنظمة السياسية الراهنة، التى ينبغى أن تبادر وبلا إبطاء بتجميد كل صور التطبيع مع إسرائيل، وينبغى رفع مستوى الوعى العربى، وعى الأنظمة ووعى الجماهير على السواء بأننا نواجه اختيارًا تاريخيًا حاسمًا: إما الخضوع للإرادة الإسرائيلية وإما المقاومة - ونعنى المقاومة، التى تعنى خطة شاملة، يلعب فيها الإعلام والدبلوماسية والسياسية أدوارًا أساسية، المقاومة التى لا مناص من أن تأخذ شكل انتفاضة فلسطينية لا تقنع بإلقاء الحجارة على القوات الإسرائيلية فقط، بل مدعومة من كل الشعب العربى، وهذه الانتفاضة ينبغى أن يخطط لها على مهل، ضمانًا لاستمراريتها، حتى وصولها إلى الضفة الغربية وغزة.

هذه هى أوراق اللُّعبة، فهل يتحرك أحد قبل فوات الأوان، وتدور علينا الدوائر؟ سؤال إلى كل منا؟.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نورا أمين

«وخزة خفيفة» ليست خفيفة على الإطلاق

نجت المجموعة القصصية «وخزة خفيفة» لـ غادة الحلوانى، والصادرة فى نهاية العام المنصرم عن دار شرقيات بالقاهرة، من تصنيفات الكتابة النسوية، والكتابة الشبابية والكتابة عبر النوعية، ففى ظل انشغال المبدعين والنقاد فى الوسط الثقافى بالمناقشات والمداولات والندوات حول أحقية تمثيل الأدب المصرى فى الخارج، والجوائز الأدبية، ومن يسرق الفرصة ممن، وأى جيل أدبى أفضل من الآخر، حظيت مجموعة غادة الحلوانى بقراءة هادئة من أولئك الذين اتسع وقتهم للقراءة والجلوس مع المنتج الأدبى نفسه، حظيت «وخزة خفيفة» بموضوعية مقبولة فى التلقي والنقد لأن الضوضاء والأضواء كانت مشدودة إلى دوائر أخرى وفرت التشويش والتأويلات الإستهلاكية للنص:

تضم «وخزة خفيفة» ١٩قصة، منها القصة القصيرة جداً أو الأقصوصة التي لاتتجاوز صفحة واحدة، ومنها القصة الطويلة التى تمتد إلى عشر صفحات، وإلى عشرين صفحة؛ تتمثل قصص النوع الأول فى «الشمسية» و «يوم» و«الصدى» على سبيل المثال، أما النوع الثانى فيتمثل فى قصتين أساسيتين الا وهما «العصاو الشمعة» و«الشهد والنبيذ». وتطرح المجموعة ثلاثة اقسام مختلفة من السرد يمكننا تمييزهم وفقًا لتحليل المجاز المتضمن فيهم أو القائمة عليه القصص؛ فهناك قسم أول يعكس مشهداً - أو لقطة - من الحياة اليومية فى الواقع حيث يمكننا أن نستشف حضور الواقع بعناصره فى النص بينما المجاز والصور البلاغية يتم تمريرهم وسط السرد لطرح قيمة شاعرية مارنسجها وسط التفاصيل المستقاة من واقع لحظة اوموقف او شعور بين رجل وامرأة، او بين أى منهما ونفسه. بعبارة

أخرى، يعتمد هذا القسم من القصص على التقاط حدث واقعي - ولو كان صغيراً - ورفعه إلى شاعرية وتأثير بفعل عمل المجاز وتآليفه مع ماهو يومي ومعاش، يندرج في هذا القسم قصص مثل «ممرات» و «المرجيحة. ويوم».

ويأتي القسم التالي من القصص غير معتمد على تضفير المجاز بذلك الشكل في المشهد الواقعي، وإنما على تضفير الواقع نفسه داخل المجاز، بمعنى أن دور المجاز وقيمته يتسعان لإعادة تشكيل الصورة والموقف، فكأن القيادة هنا تميل أكثر نحو الخيال بينما يبدو ما هو مستمد من الواقع كما لو كان عناصر يمكن تركيبها وتفكيكها وفقاً لمنطق أساسي، هو منطق الـ Parodie والسخرية والتهكم، الذي يخلف أحياناً انطباعاً بسوداوية تماثل السيرياليين من زاوية ما، ويخلف في أحيان أخرى إحساساً بالفكاهة وبالضحك، بل وبالغرابة أيضاً. وتأتي في هذا القسم من المجموعة قصص تستلهم أسطورة أو منظراً، وقصص تعتمد على الحوار - إن لم تكن هي حواراً فقط - الذي يدور في الأغلب بين رجل وامرأة، من تلك القصص «بهجة» و «إيزيس» و «تاتيني» و «الاختيار».

أما القسم الثالث من السرد فهو من وجهة نظرنا - ذروة القسمين السابقين، ومنتهى مسار تطورهما حيث تبدو المجموعة كما لو كانت تعكس سيرة تطور كاتبتها في علاقتها مع الكتابة، وفي منظور تعاملها مع الواقع الذي لابد أن يكون مصدر أي إبداع، وقد بدت تلك السيرة تصاعدية إذا ماحللناها من خلال قيمة المجاز ودوره بالرغم من أن ترتيب القصص داخل المجموعة لاينتظم وفقاً لهذا التصاعد، ولايطرح نفسه وفقاً لأقسام داخلية مُعنونة كما يحدث أحياناً للفصل بين أقسام وألوان السرد داخل الكتاب الواحد، فالقصص متناثرة بتنويع يجعل القارئ يتقافز بين هذا الأسلوب وذاك شاعراً بثراء الاختلاف والدهشة وعدم الملل والاستقرار على وتيرة حكي أو خيال واحدة. ويمكننا أن نصف هذا القسم الثالث على أنه مغادرة للواقع في مقابل ماسبقه من تجسيد له بتأليفات شاعرية، ومن إعادة تراكيب ساخرة له اعتماداً على مجاز مفتاحي، وذلك في القسمين السابقين. إنه السرد الذي نعتبره خيالاً محضاً وليس تخييلاً لما هو واقعي بالمنطق المتعارف عليه في تيار الأدب المعتمد على حضور عناصر الواقع ومشهديته: فنحن هنا بإزاء أحداث وعلاقات ولحظات يكاد يستحيل ردها إلى مصدرها الاستيحائي الواقعي، والمقصود بذلك ليس هو القطيعة مع الواقع بالطبع - فذلك مستحيل منطقياً وإجرائياً - وإنما التعامل معه كخلفية بعيدة كامنة في ذهن المبدع وخياله وهمومه لكنها غير حاضرة في النص والمحركة له إلا بعمليات الاستنتاج والربط التي يقوم بها المتلقي كمحاولة لمد جسر بين السرد الخيالي (السيريالي) وما يعرفه هو من الواقع الذي تم رفعه من النص حتى أصبح هذا الواقع أشبه بالمفعول عنه، وأصبح النص كأنه ينوب عن الفاعل/ الواقع بتفعيل الخيال الجامح الذي بلا شروط ولا أنساق مفروضة أو مسبقة. تندرج في هذا القسم قصص «تأملات فنان فاشل» و«محاولات الميلاد» وحكاية

على الهامش» و «ماذا يحدث عندما تأكل اللبؤة فأراً ؟!». ونستقرئ في هذا المستوى المتطور من السرد رغبة في طرح واقع مأزوم تستعصي أزمته على السرد الشاعري الخاضع للمنطق المتداول، فهذا الواقع الغارق في اللاتواصل والعدمية والقبح والعبث لايمكن طرحه بما يماثل عبثيته وتعاسته واحتجازه عن الحياة والحرية، إلا من خلال سرد غرائبي وتغريبي لا أثر فيه للمعرفة المسبقة ولا للمعاني الجاهزة وشفرات اللغة، سرد يشكل العالم من نقطة الصفر ويخترق كل ماهو متوقع ومعترف به ! قالبًا وعينًا رأسًا على عقب فقط كي يعلن بتحد أن الواقع أساسًا مغلوط، وأن الأشياء قد فسدت وينبغي إعادة بناء اللغة وملؤها بمدلولات مغايرة مفاجئة . في هذا السياق تقع جماليات السرد، والنص عامة، في مجموعة «وخزة خفيفة» على طرف النقيض من الجماليات المعتادة، إنها جماليات قائمة على نفي الجمال، وعلى وعي نقيض بما هو جميل، لذلك فربما تكون أفضل صيغة لوصفها هي أن ندعوها بـ «جماليات القبح الكامنة في الواقع والمجتمع بالأساس»، والتي لاتفعل المجموعة بصددها سوى إظهارها إلى السطح وإبرازها في بوتقة على درجة غرابتها نفسها وإيلامها وإيذائها للجمال الإنساني والحرية والحب (واختيارنا لهذه العناوين الثلاثة يرجع لعمل النصوص بشكل واضح جداً على تيمات الهيئة والشكل والجسد البشري والحيواني والوجه والملامح بكل الإيحاءات الفيزيقية الواردة في ذلك الإطار، ولعملها على علاقات القهر والسجن والاحتجاز، وعلى علاقات الحب والرجل والمرأة، سواء تم ذلك بشكل منفصل أم تم دمجه في قصة سوياً).

«وخزة خفيفة» هي المجموعة القصصية الأولى لـ غادة الحلواني، وهي مجموعة زاخرة بعمق الرؤية وحزنها وتمردها، زاخرة بخيال أساسي غير مستمد من خيال (ولو بالمعنى النسبي)، بكتابة من نقطة الصفر، وبسخرية من الواقع ومفارقة لمستواه اليومي تجعل كتابة غادة وخزة عنيفة وبرية لوعي القارئ (المستفز حتمًا) ولآليات الحياة التي تخنق الروح والخفة....

متابعات
مسرح

«هنرى الرابع»

يقدم المسرح القومى - فى إطار التعاون الثقافى بين مصر وإيطاليا - إحدى روائع المسرح الإيطالى الأوروبى لكاتب ثورى أصبح الآن كاتبًا كلاسيكيًا فى تاريخ المسرح الغربى - بعد أن هز جميع الثوابت التى كان يعتمد عليها المسرح التقليدى وهو **لويجى بيراندللو** ٨٧٦ - ١٩٣٦ ومسرحية «هنرى الرابع» ١٩٢٢ - ومن إخراج **الإيطالى فالتر مانفرى** الذى تصدى لنص مركب هو «هنرى الرابع» الذى تدور أحداثه فى أحد القصور فى بدايات القرن العشرين، وهو القصر الذى يعيش فيه بطل المسرحية منذ عشرين عامًا - إذ أنه فى ذلك التاريخ، وفى أثناء حفلة تنكرية يسقط من فوق جواده فيفقد الذاكرة، ويعيش سنوات وهو يظن أنه الشخصية التى تنكر فيها فيحيط نفسه بمجموعة من الخدم، ويتخذ هيئة الملوك باعتباره هنرى الرابع امبراطور ألمانيا فى القرن الحادى عشر والذى يناصب البابا جريجورى العداء.

وبعد مضى عدد من السنين تذهب عنه الأوهام ويدرك من هو فى الحقيقة، ويكتشف أيضا أنه يكره الحياة بين الناس ويفضل عليها أن يظل سائرًا فى أوهامه السابقة ففى ذلك البلاط الغريب الذى يتظاهر فيه هنرى الرابع بالملك ويظن به الخدم الجنون - فإن الماركيزة ماتيلدا سبينا التى كانت زوجة هنرى الرابع فيما مضى، وابنتها فريدا، والبارون تيتوبلكريدى - الذى تسبب فى الحادثة التى نجم عنها جنون البطل، وهو خطيب الابنة (فريدا) الشاب مركيزى! كارلودى نولى، وابن شقيقة البطل هنرى الرابع، إذ يتخفى هؤلاء أناس بمعرفة الخدم بشكل جيد.. بحيث يتناسبون مع جو القرن الحادى عشر - لكن (ماتيلدا) تشك فى أنه فطن الى براعتهم فى التخفى. وفى نهاية المسرحية يندد هنرى الرابع بهم جميعا، ويختطف سيفا يجهز على (بلكريدى)، وتدل الكلمات الأخيرة أنه على الرغم من

انه فى كامل قواه العقلية - إلا انه يمضى فى تظاهره الكاذب بالجنون - حرصًا على حياته، وعندما يُترك وحيدًا على المسرح مع ثلاثة من خدمة يحملق حوله فى يأس (تكاد عينه تخرج فى جحوظها وقد انتابه الهلع لمضيه فى التظاهر الذى جره إلى ارتكاب الجريمة، ويردد: (آه الآن.. نعم الآن... نعم الآن... الى غير رجعة (يجمع خدمة حوله كما لو كانوا حرسا لحمايته) معا.. هنا معا.. للأبد.. للأبد..) **فبيراندللو** يرى أن (كل منا يظن نفسه إنسانًا واحدًا - ولكن هذا الفرض غير صحيح - فكل منا عدة أناس، بقدر الإمكانيات التى تتردد فى جوانبنا... ولا يتسنى لنا نحن إلا معرفة جزء بسيط منها، هو على الأرجح أقل هذه الأجزاء، وهو يؤمن (بفكرة الوجه والقناع)، ولكن لهذا القناع مظهرًا آخر هناك ما هو أشبه بالقناع الداخلى الذى لا يراه إلا الشخص الذى يلبسه وهناك القناع الخارجى أو الأقنعة التى يعرفه بها رفاقه، وهذا القناع الخارجى قد يكون شيئًا خلقه الشخص نفسه، وقد يكون من ناحية أخرى شيئًا

«اشرف عبد الغفور»، «يوسف إسماعيل»، «محمود دسوقى» فى مسرحية (هنرى الرابع).

فرضه المجتمع عليه يود لو تخلص منه لولا إصرار الجميع على أن يلبسه وهنا يتساءل **بيراندللو** - أين هى الحقيقة أو الواقع الموضوعى فى كل هذه الضجة، وإذا صح أن كل شئ نسبى ليس فقط فيما يختص بالنواحى المتعددة أو الظواهر المتعددة فى الفرد - فانى لنا أن نتحقق من الصواب؟ وقد آمن **بيراندللو** بأن بعض القوالب المسرحية المعهودة لم تعد صالحة إلا إلى البحث عن قوالب أخرى قد تؤدى الى تحقيق شئ إيجابى ملموس - كما يشير (الاردايس نيكول) فى كتاب «المسرحية العالمية الجزء الرابع - ص (٢٣٥) - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر- بدون تاريخ).

ويشير ريموند وليمز ويليامز فى كتابه «المسرحية من ابسن الى اليوت» ترجمة د. فايز اسكندر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - اكتوبر ١٩٦٣) الى أن الكوميديا ديلارتى - (كوميديا الفن) عنصر جوهرى من عناصر الأسلوب الدرامى الذى استنه (بيراندللو).. فهى تمده بوسائل المعالجة الضرورية لتحقيق خيالاته.. كذلك فهى تتضمن اعتمادًا على بعض أساليب التمثيل ذات المهارة الفائقة، بما فى ذلك القدرة على الارتجال الذى كان بمثابة الأسلوب الرئيسى فى (الكوميديا ديلارتى) - ورغم هذا فقد كان (بيراندللو) مؤلفا دراميا حقا بإصراره على (الكتاب)، أو على النص الأدبى. ولهذا السبب كان يعارض بشكل مطلق (مسرح المخرجين) التى كانت واحدة (من الأفكار) من الأفكار الرئيسية المتميزة التى راودت المسرح

«أشرف عبد الغفور»، «نادية رشاد»، «على قاعود»، «حسن العدل» فى مسرحية (هنرى الرابع).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التجريبى فى أوروبا على وجه العموم. وإتجاه (بيراندللو) متسق مع الأداء التمثيلى. فهو يصر على (النص)، وعلى ان المؤلف هو الذى يجب عليه أن يفرض سيطرته على ادائه تمثيليًا .. أما فيما يختص بالممثلين، فيجب مع ذلك أن يلقوا التشجيع على الارتجال، بغرض اكتشاف أفضل السبل للتعبير عن المسرحية المكتوبة. ونشير الى أن تجارب بيراندللو فى أساسها لم تكن تجارب صالحة للمسرح - كما يقول ريموند ويليامز - (المرجع السابق) - على الرغم من أنها كانت تتطلب أداءً تمثيليًا تجريبيًا يعتمد على مواضعات أسلوبية، وعلى تحقيقٍ ماهر لخاصية الدمى الجوهرية - سواء فى مجال الشخصيات أو الحدث.. فإذا قيض لأى امرئ أن يشهد إخراجًا نموذجيًا جادًا لإحدى مسرحياته فلاشك انه سوف يوافق على أن المسرحية تنهار تمامًا فى ادائها، بسبب الافتقار الطبيعى للنجاح فى بلوغ مثل هذا الإطار الوضعى. فالمسرحيات ليست فقط شيئًا مهنيا فى جوهرها، وإنما هى تتطلب اسلوبًا مهنيًا من نوع خاص ومتميز.. فلقد كانت تجارب بيراندللو تجارب درامية تستهدف تحقيق نموذجًا متميزًا من نماذج التجربة. وتشير عبارة (القناع والوجه) الى آخر العناصر الجوهرية لهذا النموذج.. فهى عبارة يمكن استخدامها فى بعض مسرحياته، بمعنى فضح المسرحية الرومانسية والأخلاقيات الرومانسية.. لكن مفهوم (القناع والوجه) لا ينحصر فى تقديس كل ما هو مناقض للرومانسية.. فقد امتد تطوره اللاحق الى مواقف تبدى فيها شخصية ما موافقتها على أن تلعب دورها، لسبب

أو لآخر، ثم تجد القناع آنذاك شيئًا لايمكن إحتماله، وقد تطور الأمر بعد ذلك إلى استخدام الموقف الذى تُساق فيه شخصية ما الى إدراك أنها كانت تلعب دورًا، حيث يسقط القناع فجأة، فتضطر الى بحث هذه الحقيقة التى رفعت عنها الأستار..

ويعرف بيراندللو أسلوبه المتميز الذى اشتهر باسم مسرح المرآة - Teatro dello Specchio والذى تعد مسرحيته «هنرى الرابع» مثالا لهذا الطراز بقوله:-

عندما يحيا إنسان ما، فهو يحيا ولا يرى نفسه، حسنًا، ضع أمامه مرآة وأجعله يرى نفسه فى خلال عملية الحياة، تجده إما أن يدهش من مظهره المرسوم قبالته، أو يشيح بعينيه بعيدًا حتى لا يرى نفسه، أو يبصق على صورته بدافع من الإشمئزاز، أو يحكم قبضته ليحطمها، وخلاصة الأمر ينشأ نوع من الأزمة وتلك الأزمة هى مسرحى) .. فمحاولاته التجريبية قد عنيت دائما بتحقيق تجاربه التى شغلت باله، وهى (طبيعة الحقيقة وطبيعة الوهم، والحقائق الخاصة بالأدوار وأساليب التنكر الواعية للإنسان، وصعوبة اكتشاف الحقيقة فى جوانب الشخصية التى لا تثبت على حال، والتى تستعصى على المعرفة فى جوهرها).

وتُعد مسرحيته «هنرى الرابع».. من أبرز محاولاته للكشف عن مشكلة الحقيقة، ولربما كانت أكثر محاولاته اتصافًا بالجدية، والتى قصد الى النظر اليها كمأساة.. إذ أن مسرحياته تشتمل دائما على موقف يكمن فيه عنصر المأساة، فى إطار ملهاة الوهم.. ولكن طبيعة تطور المسرحيات يجرى على نحو يفقد معه تأثير هذه المسرحية الداخلية طابعه المأساوى، ويصبح ببساطة تأثيرًا عاطفيًا. فالضحكات التى تطلقها بعض شخصياته هى النغمة الانفعالية السائدة. أما «هنرى الرابع» فمسرحية يتضاءل فيها العنصر الكوميدى، وتكبت فيها الضحكات بسرعة وبطريقة شعورية. إنها تصور رجلا كان يقوم بتمثيل دور الامبراطور هنرى الرابع فى احد الكرنفالات، ثم يسقط عن جواده - فيستمر منذ ذلك الحين طيلة عشرين عامًا فى تمثيل نفس الدور، واقعًا فى السنين الاثنى عشرة الأولى تحت سيطرة وهم خادع، وواعيًا بحقيقة الأمر تمامًا فى السنين الثمانية الأخيرة، لأنه لا يستطيع أن يرى كيف يستأنف حياته العادية من جديد. ويعد الحدث الأساسى فى المسرحية هو إعلانه عن وعيه بحقيقة (القناع) الذى يضعه على وجهه، واتهامه لمن كان يدعى صداقته قديما (بيلكريدى) الذى تسبب فى سقوطه من فوق الحصان. وتتفاوت درجات ما يعانيه من نكوص فى إبداء رأيه والإفصاح به، الى أن يقتل البارون تيتو (بكريدى) فى نهاية الأمر.. انتقامًا منه.. ولأنه أصبح عشيق زوجته المركيزه ماتيلدا. وهذه هى أهم النقاط فى عملية التطور التى صاحبت المقارنة بين القناع والوجه، لأنه قد ارتكب الآن فعلا لا يمكن تبرير سلامته إلا فى إطار العملية التنكرية السالفة.. وهو أعمق تفسير للواقع الفعلى والوهم المخادع.. إذ **يقول هنرى (الذى ظل واقفا على المسرح، وعيناه تكادان تندفعان**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خارج محجريهما، تفزعه حياته التنكرية التى دفعته دفعاً فى طريق الجريمة) آه الآن.. نعم الآن.. حتما (ينادى خدمه من حوله كأنما ليوفروا له أسباب الحماية).. تعالوا هنا معا..هنامعا..الى الأبد... الى الأبد) وهذه اللحظة تعد من أهم اللحظات فى مسرح بيراندللو، ونستطيع أن نلمس قوتها. ولكن نظرة واحدة تكفى لتذكرنا بالحدود المفروضة على (بيراندللو)، تلك الحدود التى كانت رغم محاولاته التجريبية - (طبيعية) فى جوهرها.. فالمسرحية، أو الحقيقة - إذا صح القول، لا يمكن التوصل اليها عن طريق الكلمات، لأن أكثر النقاط إتساما بالدرامية - وهى تحقق هنرى الرابع من (حياته التنكرية) لا يمكن أن تُصاغ فى حديث درامى - (كما قرر (ريموند ويليامز) - المرجع السابق - إذ أن المسرحية يجب أن تطعم وتشرح وتفسر من الخارج، فلو أن بيراندللو كان يظن بأن الكلمات المنطوقة وحدها تستطيع أن تفضى الى تأثير مكتمل، لما عنى بتوجيهاته الدؤوبة، ولكنها حدود المسرحية الطبيعية التى تطل برأسها من آن لآخر، نفس الحدود التى حالت دون التفاهم الكامل.. ويعلق (ويليامز) متسائلا: - (ولكن الا ترون أن المشكلة كلها تكمن هنا؟ فى الكلمات.. الكلمات). فالمشكلة برمتها فى حقيقة الأمر إنما تكمن هنا: فى الكلمات، وقد لا يكون هناك أبدا ذلك التخاطب الكامل الأركان.. فقد أشاع بيراندللوالاضطراب فى (وهم الحقيقة) الذى حاول المذهب الطبيعى معالجته، وأصبحت المسرحية بحاجة الى بداية جديدة لها أساليبها وأهدافها المختلفة عن ذلك اختلافًا جذريًا.. لذا فقد هز بيراندللو جميع الثوابت التى كان يعتمد عليها المسرح التقليدى، إذ أنه (بالرغم من اللعب على وتر الجنون إلا أن النص الدرامى واقعى أو طبيعى.. لأن بطلها مجبر على الاستمرار فى عالم الجنون وهو عاقل.. كما تجبر الحياة البشر على العيش فيها دون أن يكون لهم خيارات حقيقية) كما تشير د. هدى وصفى فى تقديمها للعرض المسرحى الذى يقدمه الآن المسرح القومى.. عرض المخرج الإيطالى أن يعيد قراءة النص الدرامى من خلال لغة تعبيرية أكثر حداثة مقارنة بتلك التى يستخدمها (الكاتب) فى شروحه - حيث تتداخل كل حدود المسرح البرجوازى - ذلك المسرح الذى اضطر بيراندللو للخضوع الى قواعده - نظراً لأنها كانت تميز ثقافة عصره، وذلك أيضًا فى إطار جوانب إبداعه.. لذا استبعد أو تخطى كل فقرات الوصف (القليلة الجدوى) فى نظره، والتى تميز التحليل الواقعى - كى يصل الى جوهر المشهد نفسه، فى محاولة لاستبدال التطويل الممل للكلمات - فى بعض الأحيان.. ربما بمشهد واحد من شأنه أن يلخص المعنى الحقيقى للدراما بطريقة تعبيرية أو رمزية، وحاول أيضًا أن يقوم بعمل (أشعة) أى صورة داخلية - لنفس وطبيعة كل شخصية على حدة.. فهو يتركها لفترات طويلة مع نفسها على إنفراد أو مع المتفرج - بدلا من تركها داخل الإضاءة الكاملة أثناء المشهد الذى يربطها بأشخاص أخيرين نحس فى الحقيقة أنها بعيدة

عنهم. وتدور أحداث العرض فى مكان اقرب الى غرفة التعذيب الضيقة يتخبط هنرى الرابع داخلها ليدافع عنه نفسه، ويبرز أفعاله، ويحلل الأوضاع، أو كى يصاب بالجنون... فى ساحة العرش الخاصة بهنرى الرابع والتى يتوسطها كرسى عرش قريب الشبه بذلك الكرسى الكهربائى الذى ما أن يجلس البطل عليه حتى يشعر بضرورة (الاعتراف) وكأنه يتعرض لعذاب على يدى محقق شرس ومتوحش تصميم الديكور **فرانشيسكا كانافو**.. من إيطاليا.. وقام بتصميم الأزياء **محمود حنفى** من مصر الذى صمم ملابس الشخصيات فى الحقبة التاريخية التى أرجع (هنرى) نفسه اليها - وهى القرن الحادى عشر فى المانيا..

ومن خلال حرص المخرج على إعادة قراءة النص الدرامى اقتصد كثيرًا فى خطة الحركة وأولى اهتمامه لنص الحوار فتجمدت الحركة فى بعض الأمان - خاصة عندما يضم المشهد كل الشخصيات فتزدحم بهم المساحة الفارغة التى جعلها المخرج تمتد الى ما بعد مقدمة خشبة المسرح.. بل وجعل (هنرى ينزل الى الصالة ويقوم بدورة كاملة حولها حتى يصل الى خشبة المسرح من الناحية الأخرى وهى حيلة ذكية استطاع بها أن يفكك المونولوج الطويل جدًا الذى يلقيه هنرى - وهو مونولوج ملىء بالتأملات وإمعان الفكر فاقترب (هنرى) كثيرا من المتفرج وكأنه يوجه حديثا مباشرا وواضح النبرات والمعارف اليه.. بل وكأنه يدعوه للتفكير معه فى أمر الوجود وإعادة النظر فى الأمور، وكأن المتلقى فى جلسة حميمة مع هذه الشخصية، وكان الأمر سيختلف كثيرا لو أن (هنرى) أدى هذا المونولوج من فوق خشبة المسرح - إذ سيبدو باردًا ومملا بل وثرثارًا. وأتصور أن السكونية فى بعض المشاهد كانت ضرورة كى لا تضيع معانى جمل الحوار أو يختل سياقها - لكن ذلك جاء على حساب الجانب الجمالى بتكويناته، وعلى حساب حيوية العرض التى تتطلب مزيدا من الأدائية والحركية.. واتسق مع هذا الإيقاع الموسيقى لـ **أرنولد شوينبرج** وهى مجموعة من الجمل التمهيدية الهادئة الإيقاع تؤدى على البيانو كى تتيح للمتلقى فرصة التأمل والمشاركة الذهنية والعاطفية معًا.. وتناغمت الإضاءة تصميم: عاصم البدوى) مع روح أحداث النص والشخصيات فلا بهرجة ولا زخرفة ولا ألوان مثيرة.. فتفاصيل النص الملغزة تحتاج الى مزيد من الضوء والنور لاكتشاف جوانبه الغامضة.. فقد حرص المخرج على بساطة عناصر العرض المساعدة من ديكور وملابس وموسيقى وإضاءة لكى لا تشتت الفخامة والزخرفة والإبهار ذهن المتفرج كى يركز فى خطاب النص المسرحى ككل بحيث.

عندما يغادر المشاهد مقعدة.. يبدأ العرض داخله.. ذلك لأن هناك دائما فى هذا المسرح شىء لا يمكن حله - وهو شىء يريده **بيراندللو** ، وسوف يكون القلق والضجر اللذين يصطحبهما المشاهد معه الى بيته الدليل الدامغ على ذلك).

ويبقى العنصر الهام والأساسى فى هذا العرض الذى يعتمد فقط على مثلث (النص، الممثل، الجمهور) وهو الممثلون.. ونبدأ بمساعدى هنرى الاربعة - حسب الظهور على خشبة المسرح. **يوسف إسماعيل** فى دور لولو: أولاندولفو، **محمد دسوقى** فى دور فرانكو أو اريالدو، (رشدى الشامى) فى دور نينو أو بيراتو لدو، و (أشرف سرحان) فى دور: مومو أو دولفو - واستطاع **يوسف إسماعيل** أن يكون همزة وصل قوية للربط بين الأحداث والشخصيات، وكذلك **محمد دسوقى** باللعب على تنويعة أخرى متفردة بين شخصيات المساعدين، **ورشدى الشامى** بردود أفعاله المعبرة والمؤثرة والمتناغمة مع الجو العام للعرض، **وأشرف سرحان** بالأداء الواثق ونكتشف فى **حسن العدل** فى دور البارون تبتوبلكويدى جانبًا آخر من جوانب طاقته الأدائية - فهو هنا لا يؤدى دورا هامشيا - بل يجسد شخصية الصديق الخائن والعشيق المغتر بنفسه دون مبالغة فى تجسيد دور الشرير، لكن كاد حرصه على سلامة الفصحى أن يجعله يتعثر.

ودور جديد آخر لـ **على قاعود** فى دور الدكتور ديوتيبو - الذى جاء مع المركيزة والبارون وابنة الماركيزة الشابة فريدا وخطيبها الشاب المركيز كارلودى نولى لعلاج هنرى.. واستطاع أن يستخرج الضحكات دون لجوء الى بهلوانية أو مبالغة، وجسد حذلقة الطبيب المتعالم فى براعة. وتؤدى نادية رشاد دور المركيزة ماتيلدا بوعى حاد بأبعاد الشخصية كامرأة لها ماضى ملئ بالأسرار .. قلقة وخائفة، ومحاولات مترددة بالتماسك الظاهرى الخادع.. سرعان ما تنهار أمام الحقيقة المروعة لتتخلق أمامنا شخصية باردة مهزومة.. وأمامها تقوم **ألفت أشرف** بدور الابنة فريدا بشكل متخشب دون تعبير صادق رغم احتشاد الشخصية بالانفعالات والتوجس وحب الاستطلاع..

ويرافقها **عصام الشويخ** فى دور المركيز الشاب كارلو دى نولى - الذى حاول أن يبث الحرارة فى مشاهده مع فريدا، وبدت قدراته الأدائية فى مواجهته لهنرى فى النهاية عندما اكتشفوا أن هنرى قد تخلص من الجنون منذ سنوات..

ويظل دور **أشرف عبد الغفور** فى هنرى الرابع هو المحور الأساسى لهذا العرض .. فقد أضفى عليه جمالاً وجلالاً بإبراز جماليات اللغة التى تعشقها الأذن، وبحرصه على سلامتها فى تلقائية المتمكن، وبحساسية الهمسة والإيماءة واللمسة فى التعبير، وبالحذف فى الحركة المحسوبة، وبالمشاعر الفياضة الصادقة فى تأملاته وتخييلاته واعترافاته - لصديق حميم هو (المتلقى).. الذى يلمس نشوته بالعثور على دور كبير وعميق.. منطلقًا فى فضاء هذا العالم الساحر فيشدنا معه ليلمسنا هذا السحر وهذه النشوة...

عبد الغنى داود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة باريس

كاميليا صبحى

فى الذكرى السنوية الأولى لرحيل المخرج الفرنسى الكبير:

سينما بروسون.. تجاوز دائم للذات

توفى روبير بروسون، يوم السبت الموافق ١٨ ديسمبر عام ١٩٩٩ عن عمر يناهز ٩٨ عاما. اتجه بروسون فى مقتبل حياته إلى الرسم والتصوير الفوتوغرافى، ثم تحول عام ١٩٣٤ إلى كتابة السيناريو منتهجا منذ بداياته نهج النساك. قاوم فكرة أن تكون السينما مجرد نقل فوتوغرافى للواقع، كما رفض الأسلوب التقليدى فى التمثيل. وقد استلهم أفكاره من أعمال كتاب مثل ديدرو، كما فى فيلم «سيدات غابات بولونيا»، وجورج برنانوس فى فيلم «يوميات قس فى الأرياف» و«موشيت»، وديستويفسكى فى فيلم «امرأة رقيقة» و«ليالى الحالم الأربع»، كما استلهم من إحدى قصص تولستوى القصيرة فيلم «النقود» عام ١٩٨٣، وهو يعد بحق تحفة سينمائية خالصة لم يقدم بعدها اية أعمال أخرى. أما الهدف الذى وضعه بروسون نصب عينيه فتمثل فى سعيه الدائم لفهم الأشياء والكائنات فى جزئياتها لتوصيل الفكر من خلال المدركات الحسية.

مابين فيلم «ملائكة الخطيئة» الذى قدمه إبان فترة الاحتلال عام ١٩٤٣ والذى عد درامة روحانية لم تنتج السينما الفرنسية قط ما يماثلها، وفيلم «النقود» الذى قدمه عام ١٩٨٣، ظل بروسون ناسكا فى محراب السينما طيلة ٤٠ عامًا، قدم خلالها ١٣ فيلمًا تسير فى اتجاه التحرر الروحانى والفكرى. ومنذ أن آل على نفسه هذا الالتزام الأخلاقى والشخصى وهو يعارض مفهوم أن السينما مجرد نقل فوتوغرافى للواقع، ذلك المفهوم المرتبط بالمسرح والرواية والقصص الخيالية وعلم النفس. كذلك وقف ضد الأداء التقليدى للممثلين، وابتكر لغته السينمائية الخاصة التى تسعى وراء الواقع غير المرئى، هذا الواقع

عن جريدة لوموند الفرنسية عددها الصادر فى ٢٣-١٢-١٩٩٩.

المتعلق بالروح والفكر، وبالصراع العقلى والروحى والإحساس بالرضا، محققًا ذاته من خلال الشعور بالوحدة والكبرياء. وهو يرى ان «الفن ليس ترفا ولكنه احتياج حيوى».

وقد ولد **روبير بروسون** فى برمون لامونت فى ٢٥ سبتمبر عام ١٩٠٧، أو ١٩٠١ طبقًا لما أورده **فيليب ارنو** (واحدًا من كتاب سيرته الذاتية) فى الكتاب الذى أصدره عام ١٩٨٦ عن دار نشر كابيه دو سينما. اكمل بروسون تعليمه الثانوى فى مدرسة لاكانال دى سو، ثم أصبح فيما بعد رسامًا فمصورًا فوتوغرافيًا. وفى عام١٩٣٤، هجر التصوير الزيتى إلى السينما، فقدم فى البداية فيلمًا قصيرًا ساخرًا بعنوان «قضايا عامة» بالاشتراك مع المهرج بيبى. وقد اختفت نسخ الفيلم زمنًا قبل أن يتم العثور على النيجاتيف عام ١٩٨٦ وضمه إلى مكتبة الأفلام الفرنسية.

وخلال الثلاثينيات، بدأ اسم **روبير بروسون** يظهر فى مقدمات عدد من الأفلام السينمائية من بينها على سبيل المثال فيلم «توما بريجتون» **لكلود هيمان** عام ١٩٣٦، و «بريد الجنوب» **لبيير بييون** عام ١٩٣٦ أيضًا. وقد شارك فى كتابة سيناريوهات هذه الأفلام. ولكنه استبعدها فيما بعد من مجموع أعماله إذ أن مشواره السينمائى الحقيقى بدأ بفيلم «ملائكة الخطيئة» الذى صوره عام ١٩٤٣ بعد عام قضاه أسيرًا فى المانيا. وقد كتب سيناريو هذا الفيلم كل من نيافة الأب روكسبيرجيه، وهو كاهن دومينيكانى، بالاشتراك مع الكاتب **چان چيرودو** الذى كتب حوار الفيلم أيضًا. وهى قصة فتاة برجوازية شابة وهبت نفسها للدير وسعت جاهدة لإنقاذ روح شابة متمردة لاذت بالدير لتختفى عن اعين الشرطة. وفى زمن كان التمسك بالدين مازال فى أشده، جاء موضوع الصراع الداخلى - الذى أصبح فيما بعد إحدى التيمات الرئيسية فى أعمال **بروسون** - فأدهش المتدينين بفكره الطموح وأسلوبه المركز الذى يبعد عن كل زخرف. وقد لاقى الفيلم نجاحًا كبيرًا لدى الجمهور والنقاد.

وفى ٤ مايو عام ١٩٤٤، بدأ **روبير بروسون** فى تصوير فيلم «سيدات غابات بولونية»، وهو معالجة جديدة لقصة «جاك القدرى» وكتب له الحوار **چان كوكتو**. وقد توقف تصوير الفيلم عشية إنزال القوات، ثم استؤنف فى شهر نوفمبر وتم الانتهاء منه فى فبراير عام ١٩٤٥ ليعرض فى الخريف، فكان مختلفًا وبعيداً عن روح افلام المقاومة السائدة فى تلك الآونة.

قدم هذا الفيلم تحليلا للعواطف ومشاعر الغيرة. وهو يحكى عن انتقام امرأة هُجرت، زوّجت عشيقها السابق إحدى الراقصات التى كانت تبيع الهوى فى منزل والدتها. لم يقتنع الجمهور بهذا العمل الجميل، ومع هذا دافع عنه بحماس شديد كل من **چاك بيكير وأندريه بازان**.

وقد تبرأ بروسون فيما بعد من فيلميه الأولين، بدعوى أنه كان واقعا فى ذلك الحين تحت سطوة الأدب، وفئة الممثلين المحترفين التى لاتتلاءم وتصوراته الخاصة، ومع هذا فقد لجأ فى معظم أعماله إلى القصص الأدبية يستمد منها مادة أفلامه، ولكنه كان يخضعها لما أسماه «جانسينية الإخراج» التى تحدث عنها اندريه بازان بخصوص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«يوميات قس فى الأرياف» (١٩٥٠)، هذا الفيلم الذى استلهمه من برنانوس. فقس امبريكور، وهو كاهن شاب عليل البدن، كله حماس، يحتقره زملاؤه، ويعانى الوحدة، يجتاز جميع مراحل «العشق» الشبيهة بما مر به السيد المسيح، وكتبها فى يومياته الخاصة. وقد فجر بروسون الفيلم من خلال تلك الكلمات التى خطها القس، والتى قدمها من خلال صوت داخلى. لقد صور بورسون فى هذا العمل العذابات التى كابدتها تلك الروح فى رحلتها إلى الغفران، ونجح بالفعل فى تصوير الحياة الروحانية بكل كثافتها. فى هذه المرة، خرق بروسون تماما قواعد الأداء التقليدى للممثلين، وجعلهم يتحدثون بصوت حيادى، بعيدا عن أية نبرة مسرحية. ومع ذلك لم يكن راضيا عن هذا العمل كل الرضا على الرغم من حصوله على جوائز كبرى، مثل الجائزة الكبرى لمهرجان فينسيا وجائزة لوى دو لوك عام ١٩٥١.

وفى عام ١٩٥٣، أعد **بروسون** قصة عن رواية «الأميرة دوكليف» لمدام دولا فاييت، غير أن **دولونيى وكوكتو** سبقاه إليها ليخرج هذا الفيلم إلى النور عام ١٩٦٠. وفى عام ١٩٥٦، صور فيلما يعد تأريخا لحركة المقاومة تحت عنوان «هروب سجين محكوم عليه بالإعدام» عن قصة لأندريه دوفينييه، وهو يحكى قصة احد رجال المقاومة، وقد اعتقلته الشرطة الألمانية عام ١٩٤٣ ليسجن فى قلعة مونلوك بالقرب من مدينة ليون ثم ينجح فى الهروب. وفى هذا العمل، نجد الوجوه والأيدى والأشياء واجزاء الديكور والكادرات الفنية كلها تتحول إلى ما يشبه إبداع الرسام، حتى بروسون طالب بعدم اعتبار المؤدين للشخصيات مجرد ممثلين وإنما «موديلات». وقد حاز هذا الفيلم جائزة افضل إخراج فى مهرجان كان السينمائى عام ١٩٥٧، كما شهد هذا الفيلم، الذى حظى بإعجاب الجمهور والمأخوذ عن قصة حقيقية من قصص المقاومة، نجاحا جماهيريا كبيرا.

وبعد نفاد صبر **بروسون** وفشله طيلة ثلاث سنوات فى إتمام مشروع فيلم «لانسلوت البحيرة»، قدم عام ١٩٥٩ فيلم «السارق». وهى قصة شاب وحيد، مغرور، أصبح سارقًا ليبسط سطوته علي العالم . يسجن هذا الشاب ليجد خلاصه فى النهاية فى الرضا بحب فتاة شابة. «أى طريق كان على اجتيازه للوصول إليكِ ياجان.» هكذا، يستهل بروسون فيلمه بكلمات وعبارات تخطها يد فى احد الكراسات. وهو ليس بالطبع بالعمل البوليسى، ولكنها مغامرة داخلية جديدة، جمعت روحين. ويقال ان **بروسون** كان يعيد المشهد احيانا مائة مرة، حتى لايصور إلا الواقع.

وفى عام ١٩٦١، قام بتصوير فيلم «**جان دارك**» الذى ادته **فلورونس ديليى**. وقد قدم جان دارك فى هذا العمل كفتاة يغلب عليها الكبرياء حتى ليصل إلى حد الوقاحة، تجاهد فى سبيل حريتها الداخلية. أما فيلم «موشيت» الذى قدمه عام ١٩٦٦، فقد اخذه عن «القصة الجديدة لموشيت لـ **جورج بيرنانوس**، وهو يحكى مأساة قروية بائسة فى الرابعة عشرة من عمرها، اغتصبها صياد مصاب بالصرع سرعان مايختار اللوذ بالموت.

وفى عام ١٩٦٩ كان فيلم «امرأة رقيقة»، بداية المشوار السينمائى بالنسبة للممثلة **دومينيك ساندا**، وكان لقاء بروسون الرسمى الأول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقصص دستوفسكى. فقد استعان بإحدى قصصه القصيرة ليقدم من خلالها، فيما يشبه الاعتراف، سبب انتحار شابة فقيرة يتيمة، متزوجة من تاجر تحف مراب يفوقها عمرا لايعى إلا وهو بالقرب منها وقد حضرها الموت انه أخطأ فى حقها. ويعد هذا الفيلم أول الأفلام الملونة لبروسون، وقد تعامل معه بروح الرسام، ليكشف من عنف هذه الدراما بين الأرض والسماء. كما استعان كذلك بإحدى قصص دستوفسكى وبنى عليها فيلمه «ليالى الحالم الأربع» ١٩٧١م، وهى قصة تسير أحداثها بصورة تصاعدية، بطلها رسام فقد القدرة على التمييز بين الواقع والخيال، وعلاقته بفتاة مازالت متعلقة بعالم الأحياء.

وفى عام ١٩٧٤، وبفضل تمويل **چان بيير راسام وچون يان**، خرج فيلم «لانسيلوت» إلى النور، تحفة بديعة نفذت إلى جوهر القصة. ومن خلال الأسطورة، استعاد فكرة الخطيئة والعقاب الإلهى والخلاص البشرى، فى سياق روحانى خالص. وقد حظى بإعجاب جم فى مهرجان كان، حيث عرض خارج إطار المسابقة الرسمية عام ١٩٧٤.

ومع هذا، لم يسارع إليه المنتجون لتقديم المزيد من الأفلام. ولم يكن بروسون ليستطيع تصوير فيلمه «غالبا الشيطان» عام ١٩٧٧ دون مساعدة **ميشيل چى**، وكيل وزارة الثقافة آنذاك. وقد قدم بروسون، ولأول مرة، فى هذا الفيلم رؤيته للحضارة المعاصرة بصورة مباشرة، من خلال «تحقيق» حول موت شاب فى العشرين من عمره. ومن خلال جمود وبطء الأحداث واللقطات المقربة يتفجر إحساس بالبحث عن عالم أفضل، وكأن كاتب السيناريو قد أدرك منتهى بحثه الخلاق كما وصفه فى كتابه «ملحوظات عن صناعة السينما» الصادر عن جاليمار عام ١٩٧٥.

أهى النهاية؟ كلا، بقى أن نتحدث عن تحفته الرائعة التى تعد بحق أفضل أعماله على الإطلاق: فيلم «النقود» الذى قدمه عام ١٩٨٣ عن قصة قصيرة لـ **تولستوى**. بفضل مساعدة **چاك لانج** الذى لولاه ماكان هذا الفيلم ليرى النور، فى وقت كانت صناعة السينما فى قمة أزمتها. وقد حصل هذا الفيلم على الجائزة الكبرى للإبداع السينمائى، ولكنه لم يلق نجاحًا جماهيريًا كبيرًا، مما أثار خيبة أمل بروسون، خاصة فى ظل عدم إمكانية إنتاج عمل جديد، ثم كان المرض الذى لازمه فلم يصور أى أفلام جديدة حتى وافته المنية.

ARCHIVE

رسالة العراق

محمد حسن عبد الحافظ

مهرجان بابل الدولى وعودة الروح العراقية

تحت شعار «بابل تنهض من جديد» وبرعاية الرئيس العراقى صدام حسين، اقيم (فى الفترة من ٢٢ سبتمبر إلى ٢ أكتوبر ٢٠٠٠ مهرجان بابل الدولى للفنون، الذى يعد واحداً من أبرز المهرجانات الدولية المعنية بالفنون الشعبية، الغنائية والموسيقية والحركية، خاصة فى دول الجنوب العالمى، فى الوطن العربى وآسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية وأوروبا.

اقيمت الفعاليات الأساسية (عروض الفرق)، داخل مدينة بابل التاريخية، التى تقع على بعد تسعين كيلو متراً إلى الجنوب الغربى من العاصمة (بغداد)، حيث تشمخ أسوار بابل العالية، التى حمل نبوخذ نصر حجارتها على كتفيه، ووقف جنوده على أبوابها، عيوناً تحرس تاريخ البشرية، وحيث كانت الحضارة البابلية أبرز الحضارات الإنسانية التى شهدتها بلاد الرافدين، على نحو ما هو واضح من دقة تخطيطها، ونسق شوارعها وشموخ أسوارها، وسعة أبوابها، وبهاء معابدها، وفخامة قصورها، ورونق حدائقها المعلقة. كل هذه البنية الحضارية، كان فضاءً للمهرجان. ومسارح لعروض الفرق، ومدرجات للجمهور الغفير الذى تابع فنون العالم، وفوق ذلك كله، مثل هذا الفضاء الحضارى الفذ، وقدرة الإنسان العراقى على تحمل الحصار الجائر، وحقد العدوان اليومى، بل التمرد عليهما، ومقاومتها، مثلما كان الإنسان العراقى القديم، الذى علم الإنسانية أبجدية العلم والنور والمعرفة، قبل أكثر من سبعة آلاف عام، ينهض - دائما - كالعنقاء، من رماد العدوان والحصار؛ ليواصل مسيرة التحدى، والعطاء المتجدد.

تناول المهرجان، بأفقه الدولى الواسع، اتجاهات فنية ومعرفية وحضارية، لمختلف شعوب العلم وأممه؛ فهو مهرجان للفنون والثقافة

ARCHIVE

والعلوم والآثار، توزعت فعالياته على المحاور الآتية:

١ ـ المحور الفنى: وهو المحور الرئيسى للمهرجان، ويتمثل فى العروض والفعاليات الموسيقية والغنائية والاستعراضية الشعبية، وكذلك الفنون الحديثة كالباليه، والأوبرا، والمسرح، وقد أقيم أكثر من مائةعرض، وبحضور أكثر من مليون زائر، على ثلاثة مسارح أثرية، هى:

(أ) المسرح البابلى: وهو أكبر مسارح المدينة البابلية، يحتوى على مداخل عدة (اليسار، الوسط، اليمين)، وتتوزع مقاعده على مدرجات نصف دائرية، تبدأ ارتفاعًا من خشبة المسرح، إلى مستوى شاهق من الارتفاع.

(ب) قاعة العرش: وهى أهم قاعات مدينة بابل، وتمثل مركز الحكم الإدارى لعموم امبراطورية بابل، حيث كان يجرى فيها استقبال ملوك العالم القديم، وكبار القادة المنتصرين فى المعارك، وقد سجلت فيها أبرز انتصارات نبوخذ نصر، وغيره من ملوك بابل.

(ج) قاعة معبد ننماخ: وهو المعبد المخصص للسيدة العظيمة (ننماخ) سيدة السماء، حيث كانت تؤدى فيه طقوس العبادة، ويعد من المعابد الرئيسية فى بابل، وقد خصص، فى إطار فعاليات المهرجان، لتقديم النشاطات الموسيقية النوعية، سواء أكانت فردية أم ثنائية.

٢ ـ المحور الثقافى: ويتمثل فى الندوات العلمية والأثارية والفنية، التى تصاحب المهرجانات، ويشارك فيها المتخصصون من مختلف أنحاء العالم، وكذلك معارض الكتب واللوحات واللقاءات الشعرية والقصصية. فى هذا الإطار، أقيمت مجموعة جلسات، تحت عنوان «تجارب شبابية»، نظمها الاتحاد العام للأدباء والكتاب، شارك فيها عدد من الشعراء والقاصين الشباب، الذين يرفعون شعار «الثقافة تحت الحصار» حيث ولدت تجاربهم الغضة، فى ظروف الحصار القاسية، ليكونوا شهودًا على أعتى عمليات الحصار التى مورست على شعب حضارى فى التاريخ.

٣ ـ المحور السياحى والأثرى: وهو يستهدف تأكيد الدور الفنى والثقافى فى تنشيط السياحة، بوصفها وسيلة للتعرف إلى حقائق الحضارية البابلية الشاخصة، والمتحركة فى الزمان والمكان والإنسان.، وفى هذا الإطار، أقيمت سلسلة ندوات تحت عنوان: «الفنون والعلوم البابلية، وامتداداتها إلى دول الجوار، ومراكز الحضارات القديمة».

٤ ـ المحور الإعلامى: وفيه ينشط دور الإعلاميين العاملين فى مختلف الأجهزة الإعلامية المرئية والمسموعة والمقروءة، سواء من داخل العراق، أم من خارجه. وقد صدرت جريدة يومية، طوال المهرجان، باسم «عشتار»، عن لجنة إدارة المهرجان، رأس تحريرها **رياض السالم**. أجادت القيام بدور التغطية الكاملة لفعاليات المهرجان، ووفوده. وضيوفه. وفنانيه.

شاركت مصر ببعثة كبيرة، ممثلة ـ بالأساس ـ فى الفرقة المصرية العريقة (رضا للفنون الشعبية)، التى استقبلت بترحاب شديد من قبل المسؤولين والجمهور على السواء.

وقد قدمت الفرقة عرضها فى حفل الافتتاح الذى حضره وزير الثقافة العراقى د. **همام عبدالخالق**. ووكيل الوزارة الأقدم **حميد سعيد**. كما قدمت عرضًا آخر فى خامس أيام المهرجان، وهو العرض الذى تمتع بحضور كثيف من الجمهور العراقى العاشق للفنون، ربما يرجع السبب إلى مشاركة الفنان **حاتم العراقى** فى الليلة نفسها، حيث يحظى بشعبية فائقة. خاصة بين الشباب. لكن الجمهور - على كل حال - تفاعل مع عرض (فرقة رضا) الذى غطى معظم الألوان الفولكلورية الغنائية والراقصة، وقد أجاد فى الغناء الفنان **محمد رؤوف**، برغم إصابته أثناء إحدى الفقرات. وقد حضر هذا العرض طاقم السفارة المصرية فى بغداد بأكمله، وعلى رأسه السفير المصرى النشط **محمود شريف ريحان**. سفير مصر فى بغداد.

عدد كبير من المشاركين، الذين يزورون العراق للمرة الأولى، منذ ١٩٩١، لم يكن يتوقع هذه المساحات التى أبدعها الشعب العراقى لكى يمارس فيها فرحه واحتفاءه، برغم نقص الدواء والغذاء، وبرغم الاعتداء الأنجلو ساكسونى المتوحش، وبرغم بشاعة الحصار، وتأثيراته القاسية، فإنه لا يزال - الشعب العراقى - يصدح بالغناء، ويرقص. وينشد، ويبنى، ويحلم بمستقبل سعيد، ولعل الكرم الذى أبداه العراق، قيادة وشعبًا، تجاه ضيوف المهرجان، كان مثار دهشة البعض، ومثار فخر البعض الآخر ومثار يقين البعض الأخير بأنه شعب لا يلين، ولا يذعن، شعب يحب العرب، ودعاة العدالة والإنصاف أينما كانوا. شعب لاينسى كل لمسة إنسانية قدمت له، لتخفف آلامه، وتشد عزمه. ومن حسن حظ هذه الدورة، أنها واكبت بداية كسر الحظر الجوى على العراق، وهبوط الطائرات، الروسية والفرنسية، والأردنية، والسورية والجزائرية، والتونسية، واليمنية، والمصرية، والإماراتية، والسودانية، وغيرها، لتبدأ معها مرحلة جديدة، وأساسية، من مراحل تآكل الحصار المفروض، ليتحول، تدريجيًا، فى النهاية، إلى مجرد حصار أمريكى - بريطانى، محدود التأثير، وتتسع فرصة نهوض العراق من جديد، كقيام العنقاء من الرماد، وليس ذلك - على الشعب العراقى الجسور - ببعيد.

عدنان سليم

نزيهة رشيد.. فنانة في بلادي

فتاة قروية ورسول الحب

«القلب الرقيق كله فى ضرام وجراح، يخفق من منتصف الليل حتى نجمة الصباح».

إن حياة الفنان ليست جريانًا منسابًا فى الأحداث والتأملات، الفنان الحق دائم الاضطراب، جواد. والعاصفة الداخليه تهدرُ فيه ولاتكاد تهدأ، عاصفة عدم الرضى بالنفس والاندفاع العارم نحو الكمال.

وميض البروق، وظهور المناظر والوجوه الواضحة القوية، واندفاع الضوء والا رجوان والفضة، واختراق أقواس قوس قزح، وشآبيب الغيوث المتألقة، كل ذلك منظور بدقة وتألق، إن ذلك هو عالم الفنان.

نزيهة رشيد تدرس وجوه أناس عصرها، وتخلق منظومة فى الصور حيث كل وجه يعبر عن الأنموذج الداخلى الكامل للإنسان، عن أبرز صافات طبعه، ترسم بنضارة وسعة واكتمال . فى صورها لاتبرز الوجوه وحدها، بل وكأن معها كامل حياة الأشخاص الذين رسمتهم، عذاباتهم، أخراههم، اندفاعاتهم، البطولة، الحب، وكأنى حين أخلو إلى صورة فى الصور - أسمع أصوات أشخاصها. الفنانة تحس أشخاصها بعمق وقوة، وتعبر بجرأة واتساق عما تحس به.

إن جمهرة هؤلاء الناس تبدو وكأنها نزلت لتوها إلى شاطئ دجلة من سفينه قدمت إلى الأرض التى ابتدعها خيالها، من بلاد حيث الحكمة، والعواطف الجياشة تمد الوجوه بروعة غير اعتيادية.

أحدق فى صورها وأتملاها، وكأنى بـ نزيهة تردد دومًا: أين أجد الضوء لأصور فيه هذا السكون الشتائى، ولأصور قلق قلبى، وبأية ريشة - إلهية أستطيع أن أنقل النشوة الخرساء لهذا الصباح. وكأن شخصًا قد همس فى أذنها «تعلمى أن ترسمى بشكل يجعل الروح تبكى فى جمال الأرض والسماء».

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

نرى الفنانة وقد سجت أن ترسم بحيث يكون سكونًا فى لوحاتها الهواء المتخلل بشفافيته كل نصل من عشب، كل ورقة من شجرة ، وحزمة من قش. ويبدو كل شئ فيما حول صورها محاطا بشئ هادئ يشع زرقة ولمعانا، لكنه ليس بالهواء، الذى يتصوره - فنحن نستنشقه نحس برائحته، بالبرودة والدفء - بل إنها أحسته كحيز بلا حدود لتسيئ شفاف، يعطى للوحاتها تلك النعومة المدهشة.

إنك حين تشاهد صورا فى الحياة العراقية تريد أن تنطلق بزورق شراعى وسط نهر دجلة، وأن تستمع إلى ضحكات الأطفال وغناء الفتيات، فأى أنسجام بين اللون والملاحظ، بين الرقة والشفافية، وأية يد واثقة لها إمكانية فذة فى تجسيدها الحى لصور الحياة العراقية، حيث تتناول الحدث الواقعى المجرد، وتعامله فنيًا، فتخرج من بين أناملها صورة نابضة بالحياة وناطقة بالفكر أكثر من الحدث نفسه.

إن أثمن ما أدركته الفنانة **نزيهة رشيد** فى العراق هو الألوان الصافية، فالوقت هناك بدا لها صباحًا متواصلاً ، حيث الهواء الذى أنزع سكونا أثناء الليل، كما المنبسطات عند سواحل دجلة والفرات، كانت فى النقاوة بحيث يرى من بعيد الندى المتساقط من أوراق الشجر وحبات العنب والتمر. رحاب الهواء التى لاتحد تستقر فوق الأرض مضيفة على الألوان حدة وبروزًا.

وفى بغداد أحست الفنانة المبدعة بجلاء تام أن الشمس وحدها هى التى تسيطر على الألوان، وأعظم قوة للرسم تكمن فى ضوء الشمس، والشمس واللون الأسود لايتجاوران. اللون الأسود ليس لونًا بل جثمان لون.

وهكذا بدأ عندها النضال فى سبيل الضوء الذى استمر سنين عديدة، محاولة أن تنقل إلى القماشة نار الشمس التى تحولت إلى الذهب القرمزى.

يظهر الضوء والتآلف فى لوحات **نزيهة رشيد**، أن كل واحد منا قد بقيت فى ذاكرته منذ الطفولة فرجات بساتين النخيل المفروشة بأوراق شجيرات البرتقال، ومغانى الوطن المورقة المتألقة تحت الشمس الباهتة الحرارة، فى الزرقة الخافتة فى سكون المياه الوادعة، فى صيحات الطيور المهاجرة تبعث هذه الذكريات فى سن النضج بقوة مذهلة حتى لو كانت منظرًا طبيعيًا عابرًا مرق من وراء نافذة فى عربة قطار، فتثير فينا إحساسًا غير مفهوم بالانفعال والسعادة والرغبة فى ترك كل شئ والرحيل إلى ذلك المكان البعيد على ضفاف دجلة والفرات، طرق غابات النخيل، حيث يسمع كل صوت بوضوح، سواء كانت صافرة قاطرة، أو صفير طائر يتنقل فى سماوات بغداد.

وفى مثل تلك اللحظات تتراءى أمام بصرنا الداخلى بلادنا المترامية بلغزها الدائم ونداء أبعادها المزرورقة، وكل لحظة فى هذه البلاد تضيف حبة أخرى إلى حبنا، وتقوى الأدراك بأننا نبات هذه البلاد المدهشة، بلاد أشور وبابل وألف ليلة وليلة، وأن حياتنا خارجها وبدونها مستحيلة، وبلا معنى ولاشى.»

الفن دائمًا يمس قلب الإنسان، ويعصره قليلاً، والأنسان لاينسى أبدًا تلك الحاله من الامتلاء الروحى والتحليق التى يقدمها له أحيانًا بيت واحد من الشعر الرائع، أو لوحة عاشت قرون عدة لتحمل لنا جمالها.

لقد ملأت الفنانة **نزيهة رشيد** بغداد للناس بنسغ الثمار وحدة الألوان وضمتهم إلى هذه البلاد التى تحس فى آن واحد بالفرح والحزن الخفيف غير المفهوم، على النحو الذى تلمح فيها عيون الريفيات الحسناوات بالمرح والحزن المكبوت.

فى عالم الإبداع تحتدم دائمًا زوبعة الأفكار والألوان والضوء والعذاب والحب والبحث والاستقصاء، ولعل كل فنان أصيل إذ يخضع لقوانين الإبداع العامة، يخلق فى نفس الوقت فى اختلاف حياته عن حياة الفنانين الآخرين قوانينه الإضافية، ويعمل وفق نهجه الخاص، ويترك على أعماله طابع أحواله، ويعبر عن نفسه بطريقته الخاصة، وفى ذلك دلالة على اندفاع – الفنانة نزيهة – أكثر إلى أن تنقل للعالم كل ما هو رائع يحيا فى قلبها وعقلها، بحيث أن وجودها كله يتمثل أمامنا كطريق مرهق معذب وسار فى الوقت ذاته.

إن براعة الفنانة تكمن فى كونها قد أدركت أن الألوان والضوء فى الطبيعة يجب أن تعاش، أكثر مما يجب أن تراقب فقط. وبالنسبة للفن، لاتنفع إلا تلك المادة التى تستحوذ على مكان لها فى القلب. وهى تدرك أيضًا أن/لقوانين تناسب وتوازن الأجزاء فى اللوحة وغياب كل ما هو زائد ، والبساطة التى يبرز فيها كل خط، وتوفر الاستمتاع الحقيقى، كل ذلك فى الأمور الرئيسية التى على الفنان أن يلم بها.

الفنانة العراقية **نزيهة رشيد** تؤمن بالحكمة القائلة «كن متشردًا التقط كل ما يقع فى طريقك – الضباب، وجوه الناس، الأشعار التى لا يقرأها أحد – فكر بذلك بمتعة، وجد نماذج غير مألوفة كما فى الحلم وابدأ حياة ثانية ولتكن على هذه الأوراق، واخلق عالمك الخاص، غير الاعتيادى، إنحن على مرآة روحك، وستشعر بالاستمتاع روحك التى جنحها الحب تتطامن وتحلق إلى الذرى البعيدة، حيث تزيح الحقيقة الدثار عن عقلك بيديك الواهبتين للنور».

نزيهة رشيد قلب خافق بالحب لكل عالم الخير والطبيعة، حيث يتنازع هذا القلب المرهف وشائج حب متعددة، لكن حبها الأكبر كان ولايزال لوطنها العراق. وروعتها تتمثل فى الإيمان الراسخ بالمستقبل للناس الطيبين البسطاء، وهى تريد دومًا أن تسهم بقسطها فى ذخيرة المستقبل، بلوحاتها التى تمجد الأرض ومن عليها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

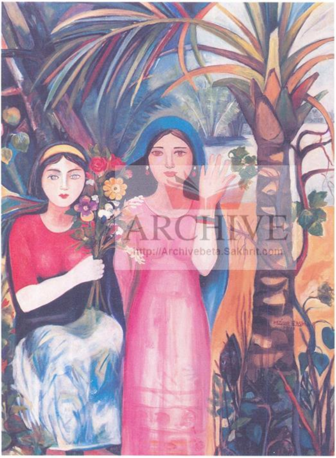
قارئة الفنجان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

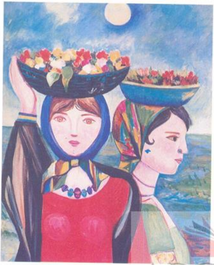
ليلة الحنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قروية في ضواحي بغداد


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الربيع في بغداد



قرويتان تحملان الورود

قروية تحمل إصيص زرع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قرويتان في البستان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجريد رقم (١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهرزاد تستلهم حكاياتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الطريق إلى سوق المدينة